

BundeskunstHall of Fame

*Realisierungsprozess eines Graffiti Ausstellungsprojekts
im musealen Kontext*

Dissertation an der Fakultät Kunst und Gestaltung
im Promotionsstudiengang - Fachrichtung Kunst und Design

Vorgelegt von

Allan Gretzki aus Köln

Köln, September 2018

1. Mentor: Prof. Dr. phil. Frank Hartmann

2. Mentor: Prof. Johannes Wohnseifer

Inhalt

TEIL I Über diese Arbeit.....	3
1. Einleitung	3
1.1 Ziele und Herangehensweise	4
1.2 Aufbau dieser Arbeit	5
1.3 Alleinstellungsmerkmale des Forschungsvorhabens.....	6
1.4 Hypothese und Forschungsfrage	7
1.5 Methoden der Untersuchung und Versuchsaufbau.....	9
 TEIL II Grundlagen.....	 13
2. Der Themenkomplex Graffiti	13
2.1 Etymologie und Verbreitung des Begriffes Graffiti	13
2.2 Exemplarische Darstellung der Stilentwicklung in einem Graffitigenre.....	15
2.2.1 Toy Style	20
2.2.2 Anti-Style	26
2.3 Verwandte Genres	35
3. Graffiti im Ausstellungskontext	47
3.1 Beginn der Ausstellungschronologie am Entstehungsort	47
3.2 Erste Ausstellungen in Deutschland	52
3.3 Allgemeine Ausstellungsinitiativen/ Festivals	54
4. Forschungsstand	63
4.1 Graffitiforschung	64
4.2. Wissenschaftliche Literatur	65
4.3 Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen	73
 TEIL III Deskription des praktischen Teils	 81
5. Vorgeschichte	81
5.1 Idee und Konzept.....	82
5.2 Veranstaltungsort.....	87
5.3. Aerosolfarbe im Museum	93
6. Ausstellungs-dramaturgie	94
6.2 Raumplan.....	99

6.3.	Programm	104
6.3.2	Zusatzveranstaltungen	110
6.3.3	Laufendes Programm	121
7.	Künstlerauswahl	125
7.1	Internationale Künstler	126
7.2.	Nationale Künstler	146
7.3.	Sneak Preview Künstler	156
8.	Katalog	163
8.1	Fanzine	164
8.2	Katalog und Katalog-Release	169
TEIL IV Vorstellung der Erfolgsindikatoren.....		173
9.	Indikatoren des Ausstellungserfolgs	173
9.1	Partizipation und Interaktion	174
9.2	Authentizität	185
10.	Fazit und Beantwortung der Forschungsfrage	194
TEIL V Verzeichnisse und Anhang.....		196
11.	Literaturverzeichnis	196
12.	Abbildungsverzeichnis	207
13.	Experteninterviews	212
14.	Glossar (aus dem Ausstellungskatalog).....	221
15.	Pressespiegel (Auswahl).....	224
16.	Dank	227
17.	Eidesstattliche Erklärung.....	228

TEIL I Über diese Arbeit

1. Einleitung

Graffiti sind ein fester Bestandteil unserer urbanen Lebenswelt. Sie sind ein globales Kulturphänomen, welches in städtischen Ballungsräumen nahezu allgegenwärtig ist. Als Aneignungsstrategie des öffentlichen Raums findet dieses Phänomen besonders in den Metropolen der Welt statt. Abseits dieser Zentren sind Graffiti von den dicht besiedelten Gebieten der Entwicklungsländer bis in die globalen Handelszentren in Südostasien und den Boomtowns am Arabischen Golf präsent.

In der Peripherie der Großstädte sind Graffiti längst Standard. Mittlerweile sind zudem ganze Regionen durch Graffiti bis in die entlegensten und dünn besiedelten Landstriche weitestgehend erschlossen. Je nach kulturellem Umfeld ist die Erscheinungsform der Graffiti dabei äußerst divergent. Die Bandbreite der visuellen Gestaltung ist dabei außerordentlich facettenreich. So gehören rudimentäre, mit einem Filzschreiber aufgetragene, Handschriften und brachiale Einritzungen in jegliche Oberflächen ebenso zu den gängigen Erscheinungsformen wie malerische Darstellungen filigraner Figurationen welche ganze Hochhausfassaden im harmonischen Farbkonzept verzieren. Die Bedeutung reicht von einem Menetekel-haften Stimmungsbarometer der Gesellschaft bis hin zu rein dekorativer Fassadengestaltung. Als Form der visuellen Kommunikation transportieren Graffiti häufig Botschaften, etwa in Form trivialer Klosprüche auf öffentlichen Toiletten. In diesem Fall sind die Graffiti in aller Regel ein extravertiertes Relikt, meist ohne ästhetischen Anspruch in humorvoller Weise zum Zweck der Unterhaltung angebracht. Mit einem primär ästhetischen Anspruch hingegen und dem Zweck der Territorialmarkierung werden die Tags der Graffiti-Writer an jedem nur erdenklichen Ort im urbanen Raum positioniert. Im Zuge des Innovationszwangs, der im Genre Graffiti-Writing dem permanenten Buhlen um Aufmerksamkeit geschuldet ist, wird Alles im Bereich des Möglichen ausprobiert und das Machbare in puncto stilistischer Expression, wie auch das Stellenmarkieren unter erschwerten Bedingungen, bis an seine Grenzen ausgereizt. In der Praxis erinnern die dazu realisierten Aktionen, wenn beispielsweise zum Besprühen eines Bahnwaggon ein verummter Mob nach Betätigung der Notbremse über den Bahnsteig läuft, an Landesfriedenbruch-ähnliche Zustände. Didaktisch konträr sollen Workshop-Initiativen Kinder und Jugendliche durch das Erlernen der Graffiti-Writing Grundlagen für das künstlerisch-kreative Arbeiten begeistern. Darüber hinaus hat sich aus dem stetigen Innovieren

ein breites künstlerisches Spektrum gebildet, welches an dieser Stelle extrem vereinfacht unter den Begriffen Street Art und Urban Art zusammengefasst wird. Das Graffiti-Writing und letztere genannten Genres haben sich mittlerweile im (institutionalisierten) Kunstbetrieb etabliert. Warum dies so ist und welche Bedingungen dazu notwendig waren und sind, wird in dem hier vorliegenden Promotionsvorhaben unter der Berücksichtigung des thematischen Gesamtzusammenhangs erläutert.

1.1 Ziele und Herangehensweise

Die vorliegende Arbeit verfolgt im Grundsatz drei Zielsetzungen. In erster Linie soll sie Einblicke in den Realisierungsprozess eines Graffiti- und Street Art-Ausstellungsprojekts im musealen Kontext geben. Hierzu dient das Ausstellungsprojekt *BundeskunstHall of Fame*, welches im November 2015 in der Bundeskunsthalle in Bonn stattgefunden hat, als exemplarisches Beispiel.

Außerdem sollen die ausformulierten Expertisen einen konstruktiven Beitrag zum theoretisch-wissenschaftlichen Graffiti-Diskurs leisten können. In diesem herrscht, infolge der schwachen Etablierung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Graffiti im akademischen Kontext, ein grundsätzliches Forschungsdesiderat in Bezug auf alle relevanten Aspekte. Zwar findet auf zahlreichen kulturellen Veranstaltungen ein reger Diskurs zum Thema statt, die Diskussionen werden jedoch zum größten Teil von Künstlern, Kunstbeiräten und den Veranstaltern ohne das notwendige fundierte Fachwissen bestritten.

Theoretischen Beistand leisten in der Regel selbsternannte Experten, die sich szientifisch inszenieren, unbeeindruckt davon, dass ihr Wissensfundament aus wissenschaftlicher Perspektive nicht solide ist, oder gar nicht existiert. Eine abgestimmte Verwendung der korrekten Termini steht im Diskurs noch aus.¹ Genauso herrscht Uneinigkeit darüber wie das einst ausschließlich subkulturelle Phänomen angemessen im institutionellen Ausstellungskontext repräsentiert werden kann. Die vorliegende Arbeit soll diesen Unklarheiten und Defiziten potentiell entgegenwirken. Letztlich ist ein weiteres Zielvorhaben das Verfassen einer Ergänzungspublikation zum Ausstellungskatalog in Form dieser Dissertation. Sie bietet die Möglichkeit, die Überlegungen über das Ausstellungsvorhaben über die Gestaltungsoptionen

¹ Einem Explikationsanspruch wird in dieser Arbeit dennoch nur sekundär Folge geleistet. Substanzielle Begrifflichkeiten werden zwar ausführlich erklärt, jedoch lediglich in einem konkreten Fall mit einer neuen Begriffsmodifikation optimiert (Themenkomplex)

eines konventionellen Ausstellungskatalogs hinaus detailliert und reflektiert auszuführen. Die ausformulierten Substantiierungen basieren auf den Erkenntnissen der Ausstellungsrealisation, sie können wie Handlungsempfehlungen oder als Leitfaden betrachtet werden.

Nachfolgend wird die Herangehensweise zur Annäherung an die Zielvorhaben zusammengefasst. Kennzeichnend für die hier vorliegende Dissertation ist eine nachträgliche Aufarbeitung des Ausstellungsprojekts *BundeskunstHall of Fame* unter theoretisch-wissenschaftlichen Standards. Das Ausstellungsprojekt mit seinen Bestandteilen dient somit als Untersuchungsgegenstand und ist zugleich der praktische Teil des Promotionsvorhabens. Diese Konstellation wurde bei den Überlegungen im Planungsvorfeld des Ausstellungsprojekts bedacht, jedoch nicht konkretisiert, so dass klassische Aufzeichnungen eines Forschungsprojekts nicht erstellt wurden. Dennoch besteht eine umfangreiche Ausstellungsdokumentation durch eigene Fotografien und Videos, den Ausstellungskatalog und durch die Rezensionen in der Presse und den sozialen Medien. Das entstandene Datenmaterial ist eine breit gefächerte Informationssammlung deren Auswertung Rückschlüsse auf den Prozess gibt und als Ereignisprotokoll fungiert.

1.2 Aufbau dieser Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist zur besseren Orientierung in fünf Teile gegliedert.

Der erste Teil beinhaltet die Darstellung der Hypothese, der Forschungsfrage und der Methoden. Zudem wird der wissenschaftliche Bezug dargelegt und das Alleinstellungsmerkmal der Forschungsarbeit vorgestellt, welches letztendlich die Durchführung des gesamten Promotionsvorhabens legitimiert.

Im zweiten Teil werden die elementaren Grundlagen in drei Kapiteln vermittelt. Zunächst werden zentrale Begriffe im Bezug zu Graffiti erörtert und darauffolgend die Entwicklung der Graffitistile exemplarisch am Toy-Style und am Anti-Style erklärt.

Das anschließende Kapitel liefert einen Überblick über Graffiti im Ausstellungskontext. Darauf folgt abschließend die Beschreibung des Forschungsstands.

Im deskriptiven dritten Teil werden die Bestandteile des Forschungsgegenstands, der *BundeskunstHall of Fame*, ausführlich vorgestellt. Die einzelnen Kapitel beinhalten die Schilderung der ersten Idee bis hin zur Veröffentlichung des Ausstellungskatalogs als Abschluss des praktischen Teils. Darüber hinaus gibt es zum besseren Verständnis der

Rahmenbedingungen im Realisationsprozess Hintergrundinformationen über die Bundeskunsthalle, die kuratorische Arbeit und die eingeladenen Künstler.

Der vierte Teil dient der Analyse der Erfolgsindikatoren des Ausstellungsprojekts. So wird zum Beispiel die Installation der Gedenkstätte im Detail beschrieben, da diese eine besondere Relevanz für die Graffiti-Szene hat und nur mit szenespezifischem Wissen umgesetzt werden konnte. Unter Berücksichtigung der vorigen Betrachtung der Erfolgsindikatoren schließt der vierte Teil mit einem Fazit und Ausblick.

Im fünften Teil wird neben dem Literaturverzeichnis Dokumentations- und Informationsmaterial, welches einen direkten Bezug zu den voran gegangenen Kapiteln hat, zusammengeführt.

1.3 Alleinstellungsmerkmale des Forschungsvorhabens

Das Forschungsvorhaben *BundeskunstHall of Fame* zeichnet sich faktisch durch vier besondere Merkmale aus:

Das Ausstellungsprojekt war zu seiner Zeit die erste und größte Indoor Hall of Fame die jemals in Räumlichkeiten einer namhaften Ausstellungsinstitution in Deutschland realisiert wurde. Zuvor wurde Graffiti in Ausstellungsräumen üblicherweise auf Leinwänden oder Fotos in Form einer konventionellen Bilderhängung präsentiert. Natürlich gab es vor der *BundeskunstHall of Fame* in einer Vielzahl an Ausstellungen auch Wandarbeiten die direkt im Ausstellungsbereich aufgetragen wurden, jedoch waren diese zumeist vor der Vernissage fertiggestellt und das Ausstellungsensemble damit geschlossen. Das Konzept der *BundeskunstHall of Fame* war dagegen offen, selbstständig und antastbar.

Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal war die Anwesenheit der Künstler vor Ort, die ihre Arbeiten während der Öffnungszeiten über die gesamte Dauer des Ausstellungsprojekts umsetzten. Das Publikum hatte somit die Möglichkeit, den Entstehungsprozess der künstlerischen Arbeiten zu verfolgen. In der Graffiti-Szene ist diese Begebenheit im Rahmen einer Graffiti Jam üblich. Das Novum bestand darin diesen Modus in den musealen Kontext zu transferieren.

Eine weitere Besonderheit ist die Umnutzung einer bestehenden Ausstellungsarchitektur. Die Idee zum Recycling des Ausstellungsdesigns der Karl Lagerfeld Ausstellung *Modemethode* war im Eigentlichen die Initialisierung der *BundeskunstHall of Fame*. Gerade im Bereich Graffiti

ist eine Nutzungsänderung von vorhandenen Räumlichkeiten zu Ausstellungszwecken eine gängige Praxis, das Aneignen einer bereits existenten Ausstellungsarchitektur ist jedoch außergewöhnlich.

Einzigartig in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Graffiti ist ein Promotionsvorhaben im Forschungsfeld der künstlerischen Forschung und Designforschung im deutschsprachigen Raum. Darüber hinaus ist im deutschsprachigen Raum noch keine Promotion bekannt, in der angewandtes Praxis- und Fachwissen zur Verwirklichung eines Ausstellungsprojekts als Forschungsgegenstand untersucht wurde.

1.4 Hypothese und Forschungsfrage

Dieser Arbeit liegt die Annahme zugrunde, dass das Konzept und die Ausführung der *BundeskunstHall of Fame* erfolgreich waren und den Herausforderungen gerecht wurden. Hierfür sprechen verschiedene Aspekte. Die Rezensionen in der Presse und den sozialen Medien waren bis auf die einkalkulierte Kontroverse zur Präsentation des verstorbenen Hamburger Künstlers Walter Josef Fischer, alias *OZ*, positiv.² Die Auswertung der retrospektiven Experteninterviews birgt ebenso eine mehrheitliche Zustimmung.³ Auch unter wirtschaftlichen Aspekten war die *BundeskunstHall of Fame* erfolgreich, so konnte etwa die Produktion des Ausstellungskataloges finanziert werden. Dies war durch eine gut geplante Disposition unter kuratorischer Regie möglich, die es nicht vorsah den finanziellen Rahmen des Gesamtbudgets auszuschöpfen. Zudem ist hier die Verlängerung der Ausstellungsdauer aufgrund der hohen Besucherzahlen zu nennen. Auch die persönliche subjektive Erfahrung zeigte eine durchweg positive Resonanz der Besucher.

Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich diese Promotionsarbeit mit folgender zentraler Forschungsfrage:

Welche Bedingungen begünstigen die authentische Transformation des Phänomens Graffiti in den musealen Ausstellungskontext?

² Blogbeitrag vom 14. Dezember 2015 von Jorinde Reznikoff im Anhang

³ Dokumentation der Experteninterviews im Anhang

Diese Leitfrage ist die Ausgangssituation aus der eine Reihe von Fragestellungen generiert wird, um den gesamten Umfang des Ausstellungsprojekts mit all seinen Bestandteilen zu erforschen.

Demzufolge sind weitere Fragen:

- Welche Bestandteile einer Kunstform mit subkulturellem Ursprung sind geeignet für eine angemessene Repräsentation im institutionellen Ausstellungskontext?
- Welche Ausstellungen gab es zum Thema Graffiti bisher im institutionellen Kontext und wie waren diese organisiert?
- Wie kann die subkulturelle Atmosphäre der Graffiti-Szene authentisch in einen institutionellen Ausstellungskontext transferiert werden?
- Welche verwandten Kunstformen haben in der aktuellen Auseinandersetzung mit Graffiti Relevanz, und müssen demnach in das Ausstellungsprojekt integriert werden?
- Welche Künstler können die gesamte künstlerische Bandbreite der aktuellen Graffiti-Strömungen in einem institutionellen Rahmen repräsentieren?
- Auf welche Weise können Künstler, die ihre künstlerischen Arbeiten vorwiegend ohne Genehmigung in der Illegalität realisieren, adäquat in einer Ausstellungsinstitution der Bundesrepublik repräsentiert werden?
- Wie können die Inhalte und Exponate für den gewöhnlichen Museumsbesucher, wie auch für das Fachpublikum aus der Szene, gleichermaßen interessant aufbereitet werden?
- Welcher szenespezifische Schwerpunkt ist geeignet für den Titel und damit für die thematische Ausrichtung des Ausstellungsprojekts?
- Hatte das erfolgreiche Ausstellungsprojekt einen nachhaltigen Effekt auf die lokale- und/ oder internationale Graffiti-Szene?
- Welche Maßnahmen und Strategien werden Museen in Zukunft nutzen um Graffiti und deren verwandte Genres auszustellen?
- Wie kann und soll das Erfahrungswissen, welches aus der Ausstellungsrealisation gewonnen wurde, zukünftig vermittelt werden?

1.5 Methoden der Untersuchung und Versuchsaufbau

Das methodische Vorgehen in der vorliegenden Promotionsarbeit wird bestimmt durch die detaillierte Untersuchung des Ausstellungsprojekts *BundeskunstHall of Fame*. Dabei wird der gesamte Realisierungsprozess von der ersten Idee bis zu der Katalog Release, welche im November 2016 gewissermaßen als inoffizielle Abschlussveranstaltung stattfand, betrachtet.

Somit standen erst nach dem Abschluss des Projekts alle Informationen und Materialien zur Verfügung, die zur Aufarbeitung und Auswertung benötigt wurden. In dieser Hinsicht kann die Überprüfung des methodischen Vorgehens mit der Herangehensweise des Reverse Engineerings verglichen werden.⁴ Dieses Prinzip eignet sich insbesondere für die Analyse der *BundeskunstHall of Fame*, da das Ausstellungsprojekt erst nach seiner Fertigstellung als Forschungsgegenstand festgelegt wurde.

In der Projektvorbereitung der *BundeskunstHall of Fame* wurden analytische Methoden zu Forschungszwecken nicht eingeplant, diverse Methoden der qualitativen Datenerhebung kamen als Grundlage für eine spätere wissenschaftliche Untersuchung jedoch während der gesamten Projektumsetzung situationsbedingt zur Anwendung. Das Ausstellungsvorhaben bietet unter wissenschaftlichen Aspekten daher alle Voraussetzungen für eine Erforschung. In der folgenden Aufstellung werden alle Forschungsmethoden aufgeführt, die im Kontext der *BundeskunstHall of Fame* relevant sind.

Forschungsfeld:

Die *BundeskunstHall of Fame* wird an dieser Stelle unter wissenschaftlichen Aspekten und zum Zweck der Auswertung als das Feld der Untersuchung definiert. Die Feldforschung ist damit die grundlegende primäre Methode der hier vorgestellten Untersuchung.

Das wesentliche Merkmal der Feldforschung ist die Anwesenheit des Forschenden über einen längeren Zeitraum am Ort der Untersuchung. Dies ist für eine genaue Prozessanalyse eines sich ständig modifizierenden Gegenstands notwendig.⁵ Da der Verfasser als Initiator und Kurator

⁴ Als Reverse Engineering wird in Bereichen der Betriebswirtschaftslehre und der Softwareentwicklung ein Verfahren bezeichnet, bei dem ein abgeschlossener Produktionsprozess rekonstruiert wird um das erzeugte Produkt zu analysieren. Maßgeblich geht es dabei um die Zerlegung des Produkts oder des Prozesses in seine Elemente um seine Struktur transparent und vergleichbar zu machen; vgl. Stibbe (2009): 71.

⁵ Frietsch, Rogge (2013): 146.

an dem Planungsprozess und der Projektabwicklung maßgeblich beteiligt und über die gesamte Ausstellungsdauer hinweg in der Bundeskunsthalle vor Ort war, wird diese Untersuchungsbedingung erfüllt.

Beobachtung:

Unter den genannten Voraussetzungen konnte der Verfasser eine teilnehmende Beobachtung durchführen. Diese war prinzipiell verdeckt, da die Beobachteten nicht über eine Observation zu Forschungszwecken informiert wurden. Die vollzogene Beobachtung ist zudem besonders, weil sie erst nachträglich als Methode festgelegt wurde. Diese Tatsache ermöglichte eine unvoreingenommene Betrachtung, weicht jedoch in ihrer Form von der eigentlichen Methode ab. Üblicherweise wird bei einer wissenschaftlichen Beobachtung im Voraus festgelegt, was, wie, wo und in welchem Zeitrahmen und Intervall observiert wird,⁶ sie erfordert einen organisierten und prozessorientierten Plan.

Im Falle der *BundekunstHall of Fame* waren diese Parameter im Vorfeld nicht festgelegt. Faktisch wurden sie dennoch durch die festgelegten Öffnungszeiten, durch die vorgegebenen Räumlichkeiten, die Auswahl der teilnehmenden Künstler und das Besucheraufkommen der Ausstellung definiert. In der Konsequenz sind die Beobachtungsdeklarationen damit bereits vorgegeben. Ein klassisches Beobachtungsprotokoll, wie es in der empirischen Forschung im Normalfall üblich ist, wurde unter den genannten Umständen abgewandelt und in Form einer fotodokumentarischen Aufzeichnung größtenteils eigenhändig vorgenommen.⁷

Laborcharakter:

Die *BundekunstHall of Fame* bot als Forschungsfeld zudem ideale Untersuchungsbedingungen wie sie normalerweise in einer Versuchsanordnung in einer Laborsituation vorzufinden sind. In einem Laborexperiment können Phänomene unter kontrollierten Bedingungen untersucht werden, komplexe oder nicht anzutreffende Situationen können in Laborsituationen als modellhafte Abbildungen der Realität konstruiert werden.⁸ Der Vorzug

⁶ Erlhoff (2009): 133.

⁷ Aufgrund des räumlichen und zeitlichen Umfangs der Ausstellung wurden darüber hinaus von weiteren Personen unter zuvor festgelegten Bedingungen charakteristische Ausstellungssituationen dokumentiert.

⁸ Croson (2002): 922.

besteht in erster Linie darin, dass eine Beobachtung ohne unvorhersehbare Störungen, isoliert von äußeren Einflüssen, stattfinden kann. Ein weiterer Vorteil des Laborexperiments ist die Replizierbarkeit, sie können mit Hilfe einer präzisen Dokumentation beliebig oft repliziert werden, erhobene Labordaten können so im Gegensatz zu Felddaten in einem Versuchsnachbau verifiziert oder widerlegt werden.⁹ Der Vergleich mit einem Laborexperiment wird durch den offiziellen Ankündigungstext der Bundeskunsthalle bestärkt. In diesem wird der experimentelle Ansatz des Projekts betont: *„Echte Graffiti auf Museumswänden und Street Art im Ausstellungsraum – ein Widerspruch? Wir probieren es aus.“*

Das Ausprobieren wird in dieser Formulierung pointiert, es deklariert das Ausstellungsvorhaben quasi zum Versuchsaufbau. Obendrein erfüllte diese Ankündigung den Zweck einer Absicherung, denn falls das geplante Experiment eventuell scheitert, wäre es schlicht und ergreifend ein Ausprobieren, beziehungsweise ein Versuch gewesen.

Simulation:

Eine der Besonderheiten der *BundeskunstHall of Fame* ist in diesem Zusammenhang die gestalterische Begebenheit in den Räumlichkeiten. In diesen wurde für die vorangegangene Ausstellung eine Straßenkulisse simuliert. Eine Simulation wird in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen als probate Methode eingesetzt, sie dient als Grundlage für weitere Untersuchungen.¹⁰ Dies können je nachdem abstrakte Rechenverfahren, wie auch realistisch anmutende Versuchsaufbauten und Modelle sein.

Das realistische Erscheinungsbild der Straßenkulisse in der *BundeskunstHall of Fame* ist hier von besonderer Bedeutung, es imitierte ein urbanes Szenario, welches die üblichen Produktionsbedingungen für Graffiti und Street Art bietet. Die teilnehmenden Künstler agierten somit in einer vertrauten Atmosphäre und konnten ihre künstlerischen Arbeiten sozusagen vor diesem Hintergrund in gewohnter Weise umsetzen.

⁹ Klat (2013): 25.

¹⁰ Gleiniger, Vrachliotis (2008): 9.

Reallabor:

Das Ziel möglichst realitätsnahe Forschungsbedingungen zu schaffen wird in der Methode des Reallabors intensiv verfolgt. Das Besondere an der Methode ist zudem, dass es keine typische Protokollierung des Probandenverhaltens gibt. Alle Teilnehmenden sind gleichermaßen am Forschungsprozess aktiv beteiligt. In einer Reallaborsituation ist die Partizipation außerwissenschaftlicher Akteure an Wissenschaft und Forschung ausdrücklich erwünscht.¹¹ Das neuartige Forschungsformat, will transdisziplinär das nachhaltige Zusammenleben in der Gesellschaft erforschen. Dabei sind die sogenannten Praxisakteure substantiell, ihre Intervention ist ein Teil des methodischen Vorgehens und beeinflusst den Verlauf des Forschungsprozesses maßgeblich. Dies ist einer der Gründe warum Ergebnisse der Reallabor Methode auf eine gewisse Skepsis und Zurückhaltung stoßen. Das Reallabor ist als Methode bisher kaum erprobt, daher bestehen noch keine gängigen Beurteilungskriterien. Dies mindert die Glaubwürdigkeit und Akzeptanz dieses Forschungsansatzes obendrein. Ungeachtet dieser Unsicherheiten ist die methodische Vorgehensweise des Reallabors in der *BundeskunstHall of Fame* in ähnlicher Form angewandt worden, denn die sogenannten außerwissenschaftlichen Akteure waren auch hier ein zentraler Bestandteil und zur erfolgreichen Realisierung essenziell.

Die Aufstellung der Methoden verdeutlicht, dass zur qualitativen Datenerhebung eine Methodenkombination sinnvoll ist. Mit ihnen ist es möglich erste Erkenntnisse über den Forschungsgegenstand zu gewinnen. Ein Ausstellungsprojekt im Graffiti Kontext gab es als Forschungsgegenstand in einem Promotionsvorhaben bisher noch nicht. Insoweit sind die vorliegenden Erhebungsmethoden ein explorativer Bestandteil. Sie erfüllen weniger den Zweck bestehende Annahmen zu überprüfen, sie dienen vorrangig zur Generierung von Ideen, Hypothesen und Forschungsfragen. Explorative Forschung hat einen wenig wissenschaftlichen Charakter, da sie nicht hypothesenüberprüfend ist. So erfolgt die Auswertung der Forschungsmethoden in der vorliegenden Arbeit sukzessive und ist themenspezifisch in die einzelnen Kapitel eingebettet.

¹¹ Defila, Di Giulio (2018): 9-11.

TEIL II Grundlagen

2. Der Themenkomplex Graffiti

Wie bereits in der Einleitung angedeutet wurde, ist das Phänomen Graffiti außerordentlich facettenreich. Seine Erscheinungsformen und Eigenschaften sind beinahe grenzenlos. Ein allumfassendes Klassifikationsschema wurde daher von den bezugnehmenden Wissenschaften nur unzulänglich vollzogen oder sogar gemieden. Im Rahmen dieser Promotionsarbeit kann dieser Mangel nicht gebührend bearbeitet werden, ein alternativer Lösungsvorschlag wird in diesem Zusammenhang dennoch zur Verfügung gestellt.

In der vorliegenden Arbeit wird ein generalisierter Graffiti-Begriff zugrunde gelegt: Unterschiedliche Graffiti-Genres wie das Writing, Pixação oder auch die historischen Graffiti Pompejis werden unabhängig ihrer stilistischen Spezifikationen mit den Graffiti-verwandten Genres Mural-, Street-, und Urban-Art unter dem Themenkomplex Graffiti subsumiert. Dieser generalisierende Ansatz erleichtert die Analyse im Kontext insofern, dass in der Konsequenz bestimmte Graffiti-Phänomene gesondert benannt werden müssen, damit sie isoliert aus dem Themenkomplex Graffiti betrachtet werden können. Diese Notwendigkeit ist unter anderem darin begründet, dass in sämtlichen wissenschaftlichen Abhandlungen ständig die Rede von Graffiti ist, obwohl tatsächlich Graffiti-Writing, historische Graffiti oder Mural-Art als Forschungsgegenstand verhandelt werden. Wenn nun in der vorliegenden Promotionsarbeit gesonderte Details bestimmter Graffiti-Phänomene beschrieben werden, ist vor dem geschilderten Hintergrund die konkrete Nennung des angegliederten Genres vorgesehen.

In den folgenden Kapiteln werden nach der Etymologie des Graffitibegriffes zunächst maßgebliche Entwicklungen im Graffitigenre Writing und anschließend die Graffiti-verwandten-Genres Mural Art, Street Art und Urban Art als Teil der Grundlagen vorgestellt.

2.1 Etymologie und Verbreitung des Begriffes Graffiti

1856 publizierte der italienischen Archäologe Raffaele Garucci eine Sammlung mit dem Titel *Graffiti di Pompei*.¹² Sie enthält die Dokumentation und Untersuchung von Zeichnungen und Aussprüchen die an den Wänden Pompejis eingeritzt wurden. Garucci benutzte als Erster den

¹² Vgl. Garrucci, R. (1856)

Begriff Graffiti als Bezeichnung für dieses Phänomen und bildete damit das Fundament für eine klassische Begriffsdefinition im terminologischen Sinne. Etymologisch betrachtet ist Graffiti die Pluralform von Graffito, dessen Ursprung das griechische Verb *graphein* ist. Dieses geht wiederum auf das lateinische Verb *graphiäre*, bzw. *graffiare* oder *graphire*¹³ zurück. Es bedeutet so viel wie einritzen oder kratzen und war im alten Rom der physische Teil im Vorgang des Schreibprozesses, bei dem zum Beschreiben von Wachstäfelchen ein Graphium oder Stilus benutzt wurde.¹⁴ Dies ist ein spitzer Griffel aus Eisen oder Bronze mit dem die Schriftzeichen in die Wachsoberfläche eingeritzt wurden. Wortverwandt sind die genannten Ausdrücke mit dem italienischen Wort Sgraffito. Den Begriff Sgraffito (bzw. Sgraffiti)¹⁵ erläutert Giorgio Vasari bereits im Jahr 1564.¹⁶ Als Sgraffito wird von Vasari die Dekorationstechnik für Fassaden bezeichnet, bei der zunächst mehrere Putzschichten übereinander angelegt werden, um dann in die oberste, noch nasse Schicht Motive oder Muster zu kratzen. Rein technisch betrachtet wird beim Sgraffito wie auch beim Graffito Material ab-, und nicht aufgetragen. Insofern ist der Titel *Graffiti* des Fotobuches des französischen Fotografen und Künstlers Brassäi etymologisch gesehen korrekt, da in diesem ausschließlich Schwarzweißfotografien von eingeritzten Graffiti an Pariser Hausfassaden zu sehen sind. Brassäi fotografierte diese bereits in den 1920er Jahren, die entsprechende Publikation erschien dann im Jahr 1960.¹⁷ 6 Jahre später nutzte Richard Freeman den Begriff ebenfalls für seine Sammlung von Aussprüchen und Zeichnungen aus London mit dem Verweis auf die Definition aus dem Shorter Oxford English Dictionary, in dem es heißt: „*GRAFFITO: A drawing or writing scrawled on a wall or other surface, as at Pompeii and Rome*“.¹⁸

1967 publizierte der New Yorker Kunsthistoriker Robert Reisner ein Pamphlet zum Thema mit dem Titel *Graffiti: Selected Scrawls From Bathroom Walls*.¹⁹ Mit dieser und weiteren Veröffentlichungen zur Thematik Graffiti etablierte sich der Begriff im US-amerikanischen Sprachraum. Graffiti wurde fortan als Überbegriff für subkulturelle Auf- und Inschriften im öffentlichen Raum verwendet.

¹³ Beck, H. (2004): 4.

¹⁴ Weeber (2003): 12.

¹⁵ Stahl (2009): 6.

¹⁶ Stahl (2005): 5.

¹⁷ Vgl. Brassäi (1960)

¹⁸ Vgl. Freeman (1966)

¹⁹ Vgl. Reisner (1967)

2.2 Exemplarische Darstellung der Stilentwicklung in einem Graffiti-Genre

Wie oben bereits kurz angedeutet wurde, umfasst der Themenkomplex Graffiti eine Vielzahl unterschiedlicher Genres, von denen das Writing als das „typische“ Graffiti verstanden werden kann. Innerhalb dieses Genres haben sich unterschiedliche Stile ausgebildet, die an anderer Stelle bereits umfänglich und fundiert beschrieben wurden.²⁰

Hier wird im Folgenden exemplarisch auf zwei bedeutsame Stilgattungen und deren Entwicklung eingegangen. Zum einen wird der Toy-Style vorgestellt, der als eine Art Referenzpunkt zur Qualitätsbestimmung im Graffiti-Writing fungiert, und zum anderen der Anti-Style, der in den letzten Jahren eine besondere Entwicklung vollzogen hat und sich nachhaltig auf den gesamten Entwicklungsprozess des Graffiti-Writings auswirkte. Welchen Stellenwert die beiden Stile in der Graffiti-Bewegung haben, und welche Position sie als Regularien zur Stilbestimmung haben, gehört zum Grundlagenwissen im Graffiti-Writing. Auf diesen Grundlagen basiert die Gesamtkonzeption der Künstlerauswahl für die *BundeskunstHall of Fame*. Eine exkursartige Erläuterung im Rahmen des Grundlagenteils ist daher durchaus zweckdienlich und wird in den beiden folgenden Unterkapiteln ausführlich vorgenommen. Zuvor wird versucht den Ausgangspunkt des Style-Writings zu erörtern, denn über den Beginn desselben gibt es abweichende Information. Dieser Versuch muss vorgenommen werden, da ein klar definierter Beginn der ersten Style-Writing Manifestationen zur Orientierung in der weiteren theoretischen Abhandlung von grundlegender Bedeutung ist. Die Betrachtung der Stile im Writing findet hierbei im kunsttheoretischen Sinne statt, denn das Writing ist auch als Style-Writing bekannt, und wird dementsprechend nach seiner stilistischen Fokussierung analysiert, denn Style bedeutet im Graffiti-Jargon nichts anders als Stil.²¹ Im Graffiti-Jargon werden sämtliche individuell (aus-)gestaltete Buchstaben und Schriftzüge, und mittlerweile sogar abstrakte Graffiti-Ausformungen ohne die Darstellung von Buchstaben oder Schriftzügen, mit dem englischen Wort Styles bezeichnet.²² Der Begriff Writing stammt aus den Anfängen der 70er Jahre als in New York die ersten Graffiti-Signaturen, die sogenannten Hits oder auch Tags, geschrieben wurden.²³ Die Akteure, oder auch Protagonisten waren die sogenannten Writer, der Begriff Writing ist so gesehen eine Reminiszenz an diese vergangene Zeit.²⁴

²⁰ Vgl. Ganter (2013)

²¹ Kreuzer (1986): 369.

²² van Treeck (1998): 260.

²³ Ebd.: 297.

²⁴ Kreuzer (1986): 454

Namensgebend versammeln sich unter dem Sammelbegriff Style-Writing die meisten Variationen an Individualstilen und Stil-Gattungen im Graffiti, damit sind nicht alleinig bereits deklarierte (Graffiti-)Styles gemeint, wie der Bubble-Style, der 3D-Style oder der Wild-Style, sondern alle Graffiti welche spezifische Stilmerkmale vorweisen. Laut Hamanns Erklärungsverzeichnis ist Stil ein von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart einheitsschaffendes Formprinzip in einem Einzelkunstwerk oder im Gesamtkunstwerk eines Künstlers oder einer Kunstepoche.²⁵ In Bezug auf das Style-Writing muss diese Definition um den Aspekt der Profilierung ergänzt werden, da eine stilistische Ausarbeitung der Schriftstile und einzelnen Buchstaben hauptsächlich zur Unterscheidung und Übertreffung der Graffiti anderer Kontrahenten dient.



Abb.1: Diverse (Gang-)Graffiti an einer Hausfassade, Chicago 1973 (Foto: John H.White)

Bevor sich das allgemein bekannte Graffiti aus New York, welches auch als American Graffiti²⁶ oder auch Subway Art²⁷ bekannt ist, als ein erstes einheitsschaffendes Formprinzip herausbildete, gab es bereits erste Vorläufer von Stil-Gattungen und Individualstilen in der Graffiti-Historie die einen direkten ästhetischen Einfluss auf heutige Formen des Style-Writings

²⁵ Hamann (1935): 960.

²⁶ van Treeck (1998): 11.

²⁷ Kreuzer (1986): 362.

haben. Bereits in den 30er²⁸ Jahren begannen rivalisierende Banden in Chicago (Abb.1), Philadelphia²⁹ und Los Angeles ihre Bandennamen auf Wände zu schreiben, um damit ihren Anspruch auf das entsprechende Stadtviertel zu markieren.³⁰

Ab den 40er Jahren wurden variierende Schriftstile entwickelt um sich voneinander abzuheben, in Los Angeles war dies zum Beispiel die Schriftart Old English, welche vorzugsweise von den *L.A. Riots* benutzt wurde.³¹ Die Charakteristik dieser Schrift prägte von nun an die Entwicklung der Graffiti in Los Angeles und entwickelte sich zur stilistischen Konventionen des Cholo Writings.³² Formalisiert können Gang-Graffiti damit als Beginn des Style-Writings interpretiert werden, da erstmals die Schriftästhetik von Graffiti von einem Kollektiv genutzt wurde um sich gegen andere Graffiti zu behaupten. Beinahe synchron zu der Stilentwicklung in Los Angeles entwickelten sich in Philadelphia prägnante Graffiti, die erstmals als Individualstile im Style-Writing konstatiert werden können. Der Namensschriftzug *Bobby Beck'59* stand in den späten 50er Jahren im gesamten Stadtgebiet an sämtlichen Bushaltestellen, Hauswänden und Mauern. Nach New York City ist Philadelphia die zweitgrößte Stadt an der Ostküste, und es ist beachtlich, dass der Namensschriftzug *Bobby Beck'59* flächendeckend sogar über die Grenzen des Stadtgebiets an sämtlichen Straßenbrücken zu sehen war, von dem viel befahrenen Schuylkill Expressway, bis hin zu den Wänden entlang der Autobahn I-95. So wurde der Name nicht nur von Einheimischen zur Kenntnis genommen, sondern auch von Reisenden gesehen die durch die Metropolregion Delaware Valley fahren. *Bobby Beck'59* wurde damit bereits zu Lebzeiten zum Mythos, zumal auch keine Informationen über die Person(en) hinter dem Schriftzug bekannt waren.³³ *Bobby Beck'59* war damit bereits eine Graffiti-Legende bevor Darryl McCray alias *Cornbread* bekannt wurde. Diese Tatsache ist weitestgehend unbekannt und ist in der kanonisierten Graffiti Historie kaum vermerkt. Im Jahr 1965 ergänzte *Cornbread* seine Signatur mit dem Symbol einer Krone. Nach eigenen Angaben adelte er damit seine Signatur um sie von den anderen Graffiti hervor zu heben, er war somit der erste Writer, der

²⁸ Bojórquez, in: Chastanet (2009): 6.

²⁹ Powers (1999): 18.

³⁰ Monti (1994): 164.

³¹ Klefisch, Scabbia (2009): 37.

³² Cholo-Writing ist ein Graffiti-Phänomen welches in der mexikanischen und lateinamerikanischen Bandenkultur entstanden ist. Stilistisch erinnert seine Ästhetik an die Frakturschrift, es hat einen großen Einfluss auf die visuellen Ausdrucksformen der kalifornischen Populärkultur, einschließlich der Lowrider-, Surf-, Skate- und Hip-Hop-Bewegungen. Cholo-Writings sind vorwiegend territoriale Markierungen bestimmter Banden; vgl. Chastanet (2009)

³³ Vgl. Gastman (2016): 226-230.

die Krone als stilistisches Attribut in seinen Individual Stil und das Style-Writing einfügte.³⁴ Neben *Cornbread* gab es in Philadelphia weitere ambitionierte Writer wie *Cool Earl*, die allerdings zu jener Zeit nie über die Grenzen der Stadt bekannt wurden. Erst als *TopCat 126* im Jahr 1967 nach New York zog³⁵, wurde der Philadelphia-Stil später als Broadway-Elegant Stil oder auch Manhattan-Style³⁶ bekannt³⁷. Erst nach diesen folgenreichen Ereignissen und der eigentlichen ersten Entwicklungsschritte des Style-Writing wurde der in New York lebende Grieche Dimitrios Dimitraki unter seinem Spitznamen *Taki 183*³⁸ bekannt.³⁹

Die ersten Graffiti-Pieces entstanden in New York Anfang der 1970er Jahre als die Masterpiece-Ära die Single Hits-Ära⁴⁰ ablöste. Die erste umfangreiche Reinigungsaktion der U-Bahnwaggon der MTA⁴¹ im Jahre 1973 löste diesen Paradigmenwechsel im Graffiti-Writing aus. Durch das Entfernen der unzähligen Tags, beziehungsweise Single Hits, entstanden neue Freiflächen auf den Bahnwaggonen.⁴² Der erneut geschaffene Malgrund diente zur Ausformulierung der neuen stilistischen Innovationen, die Buchstaben und deren Außenkonturen wurden größer, die Pieces ähnelten durch die neu hinzugefügten Attribute wie Sterne, Pfeile oder Kronen, immer mehr ikonischen Schriftzügen, die eine ästhetische Wende verkündeten.⁴³ Dies war der erste Entwicklungsschub in der Geschichte des Graffiti-Writings der die grundlegenden Gestaltungskonventionen bis heute bestimmt.

Die 1970er bis frühen 1980er Jahre in New York beschreibt der Graffiti-Writer *Phase2* als Ursprung für den heutigen weltweiten Entwicklungsprozess des Graffiti-Writings.⁴⁴ Charakteristisch für diese Entwicklungsphase, die auch als „golden years“⁴⁵ oder „golden

³⁴ Diskussionsrunde nach einem Vortrag von *Cornbread* im Dedicated Store (18.Juni 2018, Köln)

³⁵ United Graffiti Writers (1975): 5.

³⁶ <http://streetart.today>

³⁷ Cooper (2008): 7.

³⁸ Die Nummernkennung 183 leitete sich von Takis Wohnadresse in der 183rd Street in Washington Heights - Manhattan ab; vgl. Ganter (2013): 13.

³⁹ *Taki 183* ist sicherlich das prominenteste Beispiel, weil in der New York Times Ausgabe vom 21. Juli 1971 über ihn berichtet wurde.

⁴⁰ Vgl. Fleisher, Iovino (2012): 11-19.

⁴¹ Metropolitan Transit Authority, kurz MTA, staatliches Verkehrsunternehmen des US-Bundesstaats New York

⁴² Thompson (2009): 32.

⁴³ Gastman, Caleb (2010): 74.

⁴⁴ Fleisher, Iovino (2012): 9.

⁴⁵ Ebd.: 55.

era“⁴⁶ bezeichnet wird, war eine unbefangene, naive und unstete Experimentierfreudigkeit mit dem Fokus auf den wesentlichen Grundbestandteil des Graffiti-Writings; den Buchstaben. Auf jenen hemmungslosen Gestaltungsenthusiasmus, der dieser ursprünglichen Variante des Graffiti-Writings zugesagt wird, beruft sich die Anti-Style Bewegung der heutigen Zeit.



Abb. 2: Erste typische Pieces im Graffiti-Writing, New York 1973 (Foto: Jim Pickerell)

⁴⁶ Montague (2009): 1.

2.2.1 Toy Style

Für den Nichtexperten ist es ein schwieriges Unterfangen den Unterschied zwischen einem genuinen Toy Piece und einem absichtlich skurril oder primitiv erscheinenden Piece zu erkennen. Anhand der drei folgenden Abbildung lassen sich die marginalen Unterschiede beschreiben.



Abb. 3:

Beispiel a)

PILL 137 - New York, 1973



Abb. 4:

Beispiel b)

SAK - Köln, 2017



Abb. 5:

Beispiel c)

GEER! - Rhein-Ruhrgebiet, 2008

Das Sujet aller drei Abbildungen sind Graffiti Pieces auf Backsteinwänden, der Malgrund ist damit nahezu identisch. Der frontale Betrachtungspunkt ist durch den Standpunkt des stehenden Fotografen in der Normalperspektive festgelegt, dieser ist typisch in der Graffiti-Fotodokumentation, das Piece ist im Bildaufbau zentral und steht somit im Fokus. Den räumlichen Zusammenhang bestimmt der Mittelgrund mit der Backsteinwand als Bildträger. Im Vordergrund ist lediglich Bepflanzung oder der Boden auf dem die Backsteinwand steht im Anschnitt zu sehen, auf den Abbildungsbeispielen a) und c) sind im Hintergrund Gebäude und Himmel zu erkennen, die nur bei genauerer Betrachtung auffallen. Dieser verdichtete Abriss stellt heraus, dass sich die ausgewählten Abbildungen durch die genannten Analogien optimal für einen Stilvergleich eignen.

Im Folgenden wird ein Stilvergleich anhand einer detaillierten Bildanalyse unter Gestaltungsaspekten vorgenommen. Auf der ersten Abbildung a) ist ein Piece des Graffiti-Writers *Pill 137* aus dem Jahr 1973 in New York zu sehen, es ist prototypisch für die damalige Neuentwicklung der ersten (Master-) Pieces die aus den Single-Hits entstanden. Die zweite Abbildung b) zeigt ein genuines Toy-Piece welches im Jahr 2017 in Köln entstand. Auf der dritten Abbildung c) ist ein Piece des Graffiti-Writers Geer der *TAJ Crew* zu sehen, dieses entstand 2008 in der Rhein-Ruhr Region. Eine folgende Detailanalyse in Bezug auf die Maltechnik, den Farbauftrag, die Flächenformen und dem Figur-Grund-Verhältnis ermöglicht eine stilanalytische Eingrenzung und Bestimmung.

Maltechnik-Outline: Die Outlines aller drei Pieces wurden mit Farbe aus einer Spraydose gesprüht. Die Konturenführung zur Umrandung des Fill-Ins ist nur im dritten Beispiel c) exakt ausgeführt und zeugt von einer Malroutine. Das Übersprühen der Konturen in den Beispielen a) und b) lässt auf die Ausführung eines Spraydebutanten mit wenig Erfahrung schließen. In Beispiel a) wurde die schwarze („Haupt-“) Outline mit einer zweiten grünen Umrandungslinie, der sogenannten Second-Outline, ergänzt. Eine weitere orange Farbe ist an manchen Stellen an der Linienführung der Buchstaben erkennbar. Es gibt keine eindeutigen Hinweise ob diese Farbe als ein erweiterndes Gestaltungselement designiert war, oder ob die Farbe beim Vorskizzieren, der sogenannten Firstlines zum Einsatz kam.

Maltechnik-Fill-In: Die Innenflächen der Buchstaben wurden in Beispiel a) und b) mit Sprühfarbe ausgefüllt. Im Beispiel a) wurde rote Sprühfarbe benutzt, in Beispiel b) silberne Sprühfarbe. Auf die rote Farbe in Beispiel a) wurden zudem weiße Punkte in einer linearen Reihung gesprüht, sie dienen als Gestaltungselement, einem sogenannten Design. Die Innenflächen der Buchstaben im dritten Beispiel c) wurden mit roter Anstrichfarbe ausgefüllt.

Farbauftrag: der Farbauftrag aller benutzen Farben in Beispiel a) ist deckend. Im zweiten Beispiel b) ist deutlich eine Aussparung in der Innenfläche des ersten Buchstaben zu sehen. Sie weist auf eine nachlässige Vorgehensweise hin, eine beabsichtigte Aussparung ist auszuschließen, da die restlichen Innenflächen mit der silbernen Fill-In Farbe komplett ausgefüllt wurden. Die Anwendung von silberner Sprühfarbe als Fill-In Farbe auf einem nicht grundierten Malgrund, in diesem Fall der unbehandelte Backstein, belegt Unwissen in der Kombinationsmöglichkeit von Farbtönen. Es ist allgemein bekannt, und gehört zu den Grundkenntnissen eines jeden routinierten Graffiti-Writers, dass sämtliche Farbtöne verschiedener Sprühfarbenhersteller silberne Farbe nicht überdecken⁴⁷, wenn diese bereits auf nicht grundiertem Malgrund aufgetragen ist. Im Beispiel c) weisen die üppigen Farbklekse auf dem Mauersims unterhalb der Buchstaben darauf hin, dass hochpigmentierte Anstrichfarbe für den deckenden Farbauftrag zum Einsatz kam, und eine Farbrolle oder ein Pinsel für den Farbauftrag genutzt wurde.

Flächenformen und Figur-Grund-Verhältnis: Im ersten Beispiel a) ist eine relativ homogene Aufteilung zwischen den Flächenformen der Buchstaben und des Hintergrunds, bzw. Malgrunds gegeben. Die Buchstabenproportionen sind dennoch ungleich, so ist die Oberlänge des ersten Buchstabens P zur Mittellänge verhältnismäßig zu klein. Die beiden Buchstaben L sind unterschiedlich voluminös ausgeprägt und wirken in ihrer senkrechten parallelen Ausrichtung verdreht. Da keine Gestaltungslogik der Ab- oder Grundstriche diese Abweichung als Gestaltungsmuster zu erkennen gibt, wirken diese Proportionen ungewollt abweichend. Ein ähnliches Schema zeichnet sich im zweiten Beispiel b) ab. Alle Buchstaben sind im direkten Vergleich nicht proportional zueinander. Eine Gestaltungslogik ist ebenfalls nicht zu erkennen, die Ab- und Grundstriche sind diskontinuierlich ausgeprägt, sie sind zum Teil sinnwidrig. Die unkontrollierte Flächenformung führt unweigerlich dazu, dass der letzte Buchstabe, vermutlich ein K, nicht eindeutig dechiffriert werden kann. Die Setzung der Punzen ist zudem fragwürdig, im zweiten Buchstaben A ist sie ersichtlich der Buchstabenkontur formfolgend positioniert und unterstützt die Lesbarkeit. Im dritten Buchstaben hingegen, dem mutmaßlichen K, wurde die identische Punzenform folgewidrig ohne eine ersichtliche Funktion übertragen und beeinträchtigt so die Lesbarkeit negativ. Da die offensichtlich unbeabsichtigt proportionale Ausprägung aller Buchstaben stark unterschiedlich ist, ist das Figur-Grund-Verhältnis darauf resultierend ebenfalls disharmonisch. Das Piece im Beispiel c) weist im Gegensatz zu den beiden anderen Pieces eine klare Gestaltungslogik auf. Alle Rundungen

⁴⁷ Mit Ausnahme Bodenlack, oder Teerschwarz, bzw. Bitumen

haben einen nahezu deckungsgleichen oder gleichförmigen Kurvenradius, der Verlauf der Grundstriche ist parallel und formt dadurch eine Symmetrie die einen Ordnungszustand suggeriert. Weitere geometrische Figuren sind offensichtlich zu erkennen, das Ausrufezeichen ist aus einem Kreis und einem gleichschenkligen Dreieck konstruiert. Nach typografischen Aspekten kommen unter genauer Betrachtung weitere geometrische Details zum Vorschein. Die Taillen der Buchstaben G und R, dies sind die Einbuchtungen an den Bögen auf der rechten Seite der Buchstaben, haben kongruente Winkel. Die Flächenformen der Buchstaben wirken proportional, so ist die Dicke, die Breite des Buchstabens G, so breit wie die beiden darauffolgenden Buchstaben zusammen. Durch die überlappende Bündelung der beiden E wird ein dynamisches Figur-Grund-Verhältnis aufgebaut, da die Laufweite des Wortes Geer gedehnt wird. Die beiden E sind nahezu deckungsgleich und entsprechen so dem genauen Gegenteil der asymmetrischen L im *PiLL 137 Piece*. Einen hervorstechenden Akzent bildet der spitze Auslauf des Stammes beim R, er wirkt filigran im Gegensatz zu den voluminösen Flächenformen der anderen Buchstaben. Dieses punktuelle Hinwegsetzen über den selbst auferlegten Regelkanon im sonstigen Formenrepertoire ist ein Indiz für den sicheren Umgang des erlernten Graffiti Know-hows. In der Gesamtheit aller genannten Ausformungen weist das Geer Piece die paradigmatischen Charakteristika auf, die für einen Szenekontext orientierten Retro-Trend stehen.



Abb. 6: Toy-Style, *Sok CSV Crew*, Köln 2018 (Foto:Gretzki)



Abb. 7: Detailaufnahme, übersprühte Konturen (Foto:Gretzki)

Abb. 8: Detailaufnahme, Farbläufer, die sogenannten Drips (Foto:Gretzki)

Die vorangegangene Expertise verdeutlicht die unterschiedlichen ästhetischen Ausprägungen von Graffiti-Pieces mit Toy-Style Spezifika. Sie basieren vor allem auf dem Kenntnisstand der Graffiti-Writer, welcher hauptsächlich auf Erfahrungswissen aufbaut. Unter Anbetracht der zeitlichen Situierung sind die Pieces der 70er Jahre jedoch gesondert zu betrachten.

Die Entstehungsphase der Graffiti-Pieces begann mit der Formentfaltung aus den Single-Hits. Die Single-Hits oder einfach Hits, welche mittlerweile mehrheitlich Tags genannt werden, basierten auf schlichter Chirografie, dem manuellen Schreibvorgang per Hand. So entstanden in der Praxis mehrheitlich skriptographische Schriftbilder mit einer deutlichen Lesbarkeit. Erst die Umrandung der geschriebenen Linien⁴⁸ machte die simple gesprühten Signaturen erstmalig zu Pieces. Eine Orientierung an bewährten Gestaltungsmustern für diese Neuheit gab es demnach noch nicht. Der Transformationsprozess von der Single-Hit Ära zum Entwicklungsabschnitt der heutigen Graffiti-Pieces ereignete sich insbesondere im Jahr 1973. Er wurde von dem Fotografen Jon Naar fotografisch dokumentiert und anschließend unter dem Titel *The Faith of Graffiti* mit einem Essay des Schriftstellers Norman Mailer als Buch publiziert. Die erwähnte Publikation ist zu einem Standardwerk in der Graffiti-Bewegung avanciert, die Best-Off Fotografien aus diesem Werk wurden zusammen mit den Out-Takes im Jahr 2007 unter dem Titel *The Birth of Graffiti* veröffentlicht, der renommierte New Yorker Graffiti-Writer *Haze* wird in diesem wie folgt zitiert;

⁴⁸ Bei der Vorgehensweise der Umrandung werden die Außenkonturen, quasi die Begrenzung der mit Farbe bedeckten Fläche zum Untergrund, mit einer vornehmlich kontrastierenden Farbe nachgemalt, bzw. gesprüht.

*“The Faith of Graffiti remains the original and only pure document of a time when there was still no blueprint,” (...) “Where a few cans of paint combined with the desire for self expression created what would become the language of the hip hop generation, and perhaps the only other truly American art form born in the wake of jazz.”*⁴⁹

Das Experimentieren mit Form und Farbe war im Entwicklungsstadium eine erforderliche Notwendigkeit. Es ist davon auszugehen, dass die damalige Maxime darin bestand ein bestmögliches Ergebnis zu erzielen, ein Bewusstsein für Proportionen und eine saubere Technik in der Linienführung waren jedoch noch nicht bis ins Detail ausgearbeitet und fundiert. Der übereilte Innovationsbedarf rechtfertigte das Voranbringen jeglicher, ästhetischer Couleur und die teilweise vermessenen-skurilen Ausformungen. In der Berufung auf die nostalgischen Pieces im heutigen Szenetrend wird gerne allzu oft übersehen unter welchen Bedingungen die ursprünglichen Graffiti-Writing-Stile entstanden. Absichtlich deformierte Proportionen der Buchstaben, beabsichtigte Aussparungen im Farbauftrag oder eine gewollte Farbtropfenbildung, die sogenannten Drips, die sich bei zu üppigem Farbauftrag an einer Stelle bilden, waren damals kein beabsichtigtes Gestaltungsmittel zur Stilgenerierung oder gar eine Anti-Attitüde.

Die vorherigen Ausführungen zeigen, dass eine Ausdifferenzierung des diffusen Toy-Style Begriffs erforderlich ist. Erste Gedanken zu dieser Problematik wurden im *Güterzugmagazin* 2010 formuliert:

*...Talking about Beginner panels we have to do a straight out to Toy graffiti. As well as “TOY” also “Beginner” is a state of mind. Free from knowledge of any graffiti rules and with just a vague idea of what a graffiti should look like. No Control, No School in tools.... Driven just by fun and the lust for adventure. Conditions you could easily compare with the Christians view on paradise: Once out, extremely hard to enter again. Being a Graff-Novice doesn’t mean you are necessarily a Toy. ... Different to the Beginner a Toy already learned something about Graffiti. Admittedly not much but enough to feel superior above others. So the now proud Toy immediately starts to scream out his poor wisdom and bullies others with his lousy achievements.*⁵⁰

⁴⁹ Jenkins „In a War Zone Wide-Awake“ in: Naar (2007): 11.

⁵⁰ „T tot he OY - Absolute Beginners“ in (2010): Güterzugmagazin Nr 3, Köln: Beerbird Press

Diese Propositionsmöglichkeit ist geeignet für die Titulierung der genuinen Toy-Styles von den Sprühanfängern ohne erprobte Technikenkenntnisse und Wissensschatz. Diese Stufe ist der geläufigen Toy-Bezeichnung, für das Nichtbeherrschen der Sprühtechnik trotz langer Übung und/ - oder für das Hinwegsetzen über die Szeneverhaltenskodizes, vorgelagert. Ein dritter Fachterminus wird, wie in den vorangegangenen detaillierten Überlegungen beschrieben, für die initiierten Toy-Styles der routinierten Graffiti-Writer benötigt. Diese Dringlichkeit wird durch das Resümee einer Tagesexpedition zur Analyse der Güterzug-Graffiti im Raum Düsseldorf des Graffiti-Experten Michalski bekräftigt.

„Bei vielen Protagonisten wirkt ein starkes künstlerisches Potenzial, welches sich in krass abgefahrenen Bildern ausdrückt, die manchmal so ill sind, dass sie Toy sind und dies offensichtlich so intendiert“⁵¹

Folgende drei Fachtermini können nach der ausführlichen Explikation für eine substantiierte Differenzierung des Toy-Styles vorgeschlagen werden:

Ordinärer Toy-Style

Initiiertes Toy-Style

Beginner Toy-Style

2.2.2 Anti-Style

Die nachstehenden Ausführungen schildern die Entstehung von Graffiti-Stilen deren Entwicklungsintentionen auf antagonistischen Graffiti-Attitüden basieren. Überdies wird anhand des Ignorant Styles an einem konkreten Beispiel dargestellt, wie sich ein Graffiti-Stil zu einem Trendphänomen entwickelt. Anschließend folgt ein Resümee warum sich dieser Stil exemplarisch zur Demonstration eines solchen Entwicklungsprozesses für die *BundeskunstHall of Fame* eignete. Die verwandten Stile des Ignorant Styles, und die daraus resultierenden Überschneidungen, sowie die grundlegenden Stilideologien werden vorerst in einem Exkurs summarisch erklärt.

⁵¹ Michalski „Fright Check, Tagesexpedition zur Analyse der Güterzug Graffiti im Raum Düsseldorf“ in Graffiti Magazin Nr. 19 (2014): 35.

Stilverwandt ist der Ignorant Style mit dem Anti-Style und dem konzeptionellen Toy-Style.⁵² Auch die Bezeichnung Naive School⁵³ wird mitunter für diese spezifischen Graffiti-Stile verwendet, die zusammen ein neues Genre im Themenkomplex Graffiti bilden. Im Grundprinzip sympathisiert die gesamte Kontrabewegung mit den rudimentären Toy-Styles.⁵⁴ Im Graffiti-Writer Jargon werden so die Sprühversuche von Anfängern bezeichnet, so wie ein dilettantisches Auftreten oder eine notorische Gestaltungsinkompetenz, die selbst nach jahrelangen Bemühungen weiterhin besteht.⁵⁵

Je nach Stand der Qualitätsmerkmale⁵⁶ werden Graffiti-Pieces schlicht und einfach mit gut oder schlecht bewertet. Eine schlechte stilistische Umsetzung wird als Toy-Style bezeichnet, eine sehr gute stilistische Umsetzung wird als King Style bezeichnet.⁵⁷ Diese komparative Bewertungsfunktion ist fundamental im Graffiti-Writing, sie ist die eigentliche Motivation eines jeden Graffiti-Writers seinen Individualstil ständig durch Optimierung der Sprühtechnik und durch neue Formsprachen zu verbessern.⁵⁸ Der beharrliche Style-Optimierungszwang ist in dieser Innovationsspirale begründet und ist verantwortlich für die allgemeine Zunahme abstruser Formgebung der Buchstaben, für das Anhäufen von zwecklosen Gestaltungselementen und für das mehrfache Überlagern von Sprüheffekten. Dieser kanonische Kreativexzess ist in der Gesamtheit der Pieces seit Anbeginn im Graffiti-Writing wahrzunehmen. Die technische Entwicklung der sozialen Netzwerke, in diesem Zusammenhang beispielsweise die Fotoblogs Flickr und Fotolog, hat seit Anfang der 2000er Jahre diesen Exzess zudem beschleunigt. Der weltweite digitale Informationsaustausch, bei dem die Inhalte unmittelbar nach ihrer Bereitstellung beinahe synchron abgerufen werden können, trägt dazu bei, dass Graffiti Foto- und Videodokumentationen einen rasanten Austausch finden. Die Wahrnehmung von Graffiti-Stilen und Genres nimmt demzufolge seit Jahren exponentiell zu, die signifikanten Stilelemente inspirieren dementsprechend ein

⁵² Magida (2007): 22.

⁵³ Sjöstrand (2008): 27.

⁵⁴ Van Treeck (1995): 131.

⁵⁵ Castleman (1982): 76 – 78.

⁵⁶ Technische Qualitätsmerkmale sind je nach stilistischer Auslegung und Genre z.B. ein sauberes Schriftbild, Ausgewogenheit der Buchstabenproportionen, Dynamik des Buchstabenaufbaus, Präzision der Linienführung, Innovation und Kombination der Gestaltungselemente, Farbkomposition, usw.

⁵⁷ Auch wenn dieses Klassifikationsschema durchaus der Grundkanon im Graffiti-Writing ist, werden die Begrifflichkeiten unter Experten als primitive Klischeebezeichnung missachtet und kommen sceneintern in Fachkreisen selten zur Anwendung.

⁵⁸ Castleman (1982): 21 – 24.

größeres Publikum und werden zunehmend kopiert⁵⁹ und treten demnach inflationär auf. Zu Beginn der 2000er Jahre war dies die Ausgangssituation in der sich unter den erfahrenen Graffiti-Writern mit dem Interesse am Fortschritt und einem gewissermaßen erkenntnisorientierten Gestaltungsanspruch eine Grundstimmung der Resignation und Unzufriedenheit breitmachte. Auf der Suche nach Innovationsmöglichkeiten war die Rückbesinnung auf die ursprünglichen Gestaltungsansätze im Graffiti-Writing die erste logische Konsequenz.

Mittlerweile gibt es insbesondere in Europa zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten der revitalisierten Stilmerkmale aus den Anfängen der 70er Jahre. Ein besonderes Exempel in diesem Bereich statuiert die *CAP Crew* aus Prag, die mit einer äußerst konsequenten Reduktion auf das Wesentliche über die Grenzen der Tschechischen Republik bekannt wurde. Die beiden Hauptakteure sind der aus Russland stammende Alexy Klyuykov und der Tscheche Vít Svoboda.⁶⁰ Sie hatten das Verlangen das Rohe und Ursprüngliche des Graffiti-Writings aus dem New York der 70er Jahre als Kontrapunkt, zu den angesagten und verhältnismäßig graziös anmutenden Graffiti-Stilen aus Westeuropa, in die noch junge Graffiti-Szene in Prag einzugliedern. Zusammen mit Graffiti-Writern der jüngeren Prager Generation gründeten sie 2005 die *CAP-Crew*. Die konfrontative Herangehensweise sollte sich in der Bedeutung des Namenskürzel *CAP*, „*Crew Against People*“, widerspiegeln. Die Wahl der Buchstaben basiert auf dem Tagnamen des New Yorker Graffiti-Writers *Cap*, der in den 70er Jahren mit einfachen Throw Ups aufwendig ausgestaltete Pieces anderer Graffiti-Writer übersprühte.



Abb. 9: *CAP Crew* Piece mit Character

Abb. 10: *CAP Crew* Piece von *Bleze I*

⁵⁹ Im Szenejargon wird das Kopieren von Stilelementen und Gestaltungseffekten auch als *Biten* bzw. *Biting* (engl. *to bite* ‚beißen‘) bezeichnet.

⁶⁰ Lewisohn (2011): 156.

Die *CAP Crew* erweitert in ihrem Sujet die Einfachheit der ursprünglichen New Yorker Pieces mit Ironie und Humor.⁶¹ Die auf die Grundlinien, genauer gesagt auf die Außenlinien reduzierten Buchstaben werden oftmals durch figürliche Darstellung im Comicstil ergänzt, figurative Elemente nutzt die *CAP Crew* darüber hinaus zur Darstellungen von Buchstaben (Abb. 10).⁶² Generell sind die Proportionen der Buchstaben im gesamten Bildaufbau oder einzelnen Teilbereichen deformiert, Schatten und Effekte zur Erzeugen einer plastischen Wirkung werden in der Regel nicht dargestellt, die Konturenführung stimmt oftmals nicht mit der Begrenzung der Füllfläche, dem sogenannten Fill-In, überein. Für das Ausfüllen der Flächen benutzt die *CAP Crew* fast ausschließlich Anstrichfarben aus dem herkömmlichen Malerbedarf, anstatt der wesentlich teureren Sprühdosen.⁶³ Günstige Anstrichfarben beinhalten meist einen geringen Anteil der deckenden Pigmente, so wirken ausgefüllte Farbflächen lasierend und zeugen von einer schwachen Farbsättigung. *CAPs* Einsatz von billigen Materialien mit minderer Qualität und ihre absichtlich plumpen Ausführungen der Maltechnik verstärken den gewollten Eindruck eines infantil wirkenden Gesamtbilds.

Da die beiden Graffiti-Writing Varianten nicht in allen Facetten die gewünschte eindeutige visuelle Nähe aufweisen, ist es sinnvoll Überlegungen anzustellen, mit denen die unterschiedlichen Eigenschaften eruiert werden können. Ein Blick auf die Realisierungszusammenhänge der beiden Varianten gibt einen möglichen Aufschluss.

Der erste wesentliche Unterschied zu den New Yorker Pieces der 70er Jahre ist in der vorab beschriebenen Umsetzung der Maltechnik zu erkennen. Während die *CAP Crew* vorwiegend mit Pinsel und Streichfarbe arbeitet, wurden die New Yorker Pieces ausschließlich mit Farben aus Sprühdosen angefertigt, woher auch offenkundig der Name Aerosol-Art⁶⁴ stammt. In dieser unterschiedlichen Materialwahl, ist die ungleiche Farbsättigung begründet, welche einen klaren Qualitätsunterschied zugunsten der New Yorker Pieces erkennen lässt. Neben der Wahl des

⁶¹ Magida (2007): 20.

⁶² Obwohl diese Symbiose, personifizierter oder vergegenständlichter Buchstaben im Graffiti-Writing ein gängiges Gestaltungsmittel ist, gibt es dafür keine exakte Bezeichnung. Der Münchner Graffiti-Writer *Scum*, der sich mit dem Alphabet ausführlich auseinandergesetzt hat, beschreibt es als eine Symbiose aus Character, Objekt und Style, die nach seinen Worten zu einem „*optoplastischen Wunderwerk avancieren*“ (Vgl. www.writingneon.de).

Grundlegend kann zwischen drei Arten der figurativen Buchstabenausgestaltung im Graffiti-Writing unterschieden werden; 1. Buchstaben die sich aus der Silhouette figürlicher Darstellungen formen; 2. Figürliche Elemente wie Augen, Münder, Zähne oder Extremitäten werden in Anlehnung an einen emotionalen Ausdruck zu bereits bestehenden Buchstaben hinzugefügt; 3. Gegenstände und Objekte sämtlicher Art repräsentieren Buchstabenformen.

⁶³ Overstreet (2008): 32.

⁶⁴ Gottlieb (2008): 5.

Farbmittels und des Malwerkzeugs ist ein weiterer aufschlussreicher Unterscheidungsaspekt die lokale, beziehungsweise geographische Platzierung der Pieces. Im Gegensatz zu den omnipräsenten Pieces auf den mobilen New Yorker U-Bahnen, sind die Pieces der *CAP Crew* mehrheitlich in verlassenen Fabrik- und Industriegebäuden, sowie in verwahrlosten Leerständen vorzufinden, und damit ortsfest. Sie sind bewusst nicht für die beiläufige Betrachtung der Passanten ohne Graffiti Kenntnis gemacht. Sie sind für einen kleinen Kreis von Graffiti-Enthusiasten und Experten bestimmt, der die digitalen Fotodokumentationen der *CAP Pieces* gezielt im Internet abfragt.⁶⁵ Der Malgrund der beiden Varianten ist also nicht nur in seiner materiellen Beschaffenheit, sondern auch in seinem lokalen Setting ungleich, sie sind von Grund auf in ihrer Erlebnis-, beziehungsweise Betrachtungsweise divergent ausgerichtet. Während die Pieces auf den New Yorker Subways für eine direkte Wahrnehmung im Schienenverkehr ausgerichtet waren, sind die verborgenen Pieces der *CAP Crew* für eine hybride publizistische Verbreitung durch Print- und Neue Medien ausgelegt. Insofern scheint die Herangehensweise von Klyuykov und Svoboda der *CAP Crew* zur Problemlösung der Stilhomogenisierung im Graffiti-Writing, die hauptsächlich durch die technische Entwicklung der sozialen Netzwerke potenziert wurde, als fragwürdig.

Simultan zu den Stiltendenzen von Klyuykov und Svoboda Mitte der 2000er Jahre in Prag gab es im europäischen Graffiti-Writing vergleichbare motivierte Strömungen mit einem ähnlichen visuellen Output. Die relevantesten Stilentwicklungen, die an der Konstituierung diesen neuen Genres in der derzeitigen Graffiti-Bewegung maßgebend beteiligt sind, werden nachkommend erläutert. Signifikant in diesem Zusammenhang ist die Stilentwicklung des Graffiti-Writers *Apollo*⁶⁶ der *TOY Crew*⁶⁷ aus der belgischen Stadt Lüttich. Das Buchstabenkürzel *TOY* steht in diesem Fall für *Top of Youth*, der größere Bedeutungsschwerpunkt sollte jedoch dem Wort *Toy* als szenespezifischen Ausdruck beigemessen werden. In diesem Fall ist die Namensgebung wie bei der *CAP Crew* eine programmatische Ausrichtung und ist ein Indikator dafür, dass eine Sympathie für die rudimentären Toy-Styles der Anfänger vorherrscht.⁶⁸ Die Affinität für eine unbefangene, avantgardistische Herangehensweise ist auch bei *Apollo* der zentrale Bestandteil

⁶⁵ Magida (2007): 21.

⁶⁶ Sjöstrand (2008): 36

⁶⁷ Die *TOY Crew* ist nicht zu verwechseln mit der neumodischen Berliner Formation die seit 2017 ebenfalls unter der Bezeichnung *TOY Crew* in Erscheinung tritt.

⁶⁸ Sjöstrand (2008): 27.

der Formgebung und bestimmt die naive Ausführungsweise, die sinngemäß als Naive School⁶⁹ betitelt wird. Im Gegensatz zu den gleichgesinnten Widersachern aus Prag mit einer ähnlichen Aversion gegenüber der Stilhomogenisierung in der europäischen Graffiti-Writing Bewegung, nutzt die *TOY Crew* hauptsächlich die Außenflächen der belgischen Regional- und Intercity-Züge als Malgrund und versiert damit nicht primär den Verbreitungsweg durch Print- und Neue Medien. Zur Realisieren nutzen sie die Sprühdose als typisches Graffiti-Writing Malwerkzeug, Anstrichfarbe kommt bei Ihnen nicht zum Einsatz, die gewünschte visuelle Nähe zur New Yorker Referenz ist so deutlich erkennbar. Im Hinblick auf die New Yorker Pieces der 70er Jahre ist ihre Vorgehensweise damit authentischer als die der *CAP Crew*.

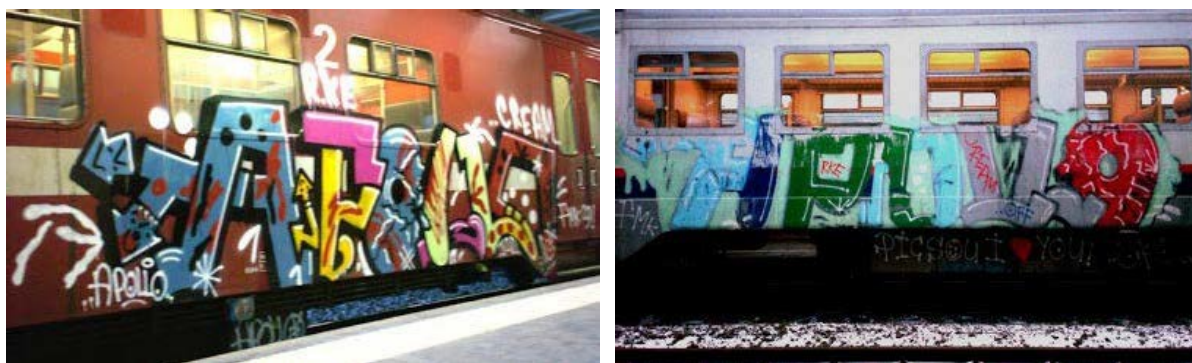


Abb. 11 / 12: Ein Panel von *Apollo* auf einem belgischen Personenzug

Die beiden vorangegangenen Beispiele exemplifizieren deutlich eine Stil-Orientierung am ursprünglichsten New Yorker Graffiti-Writing. Die genannten Protagonisten eignen sich in besonderer Weise für die vorherige Darstellung durch ihre transparente Vorgehensweise und durch die konsequente Umsetzung der auferlegten Gestaltungsstrategie. Ein weiteres Beispiel verdeutlicht die erhöhte Komplexität einer eindeutigen Stilbestimmung, wenn die markanten New Yorker Gestaltungsmerkmale der 70er Jahre intuitiv und nicht rein konzeptuell forciert zum Einsatz kommen. Für eine komprimierte Kurzvorstellung eignet sich hierfür der finnische Graffiti-Writer *Hiv*, der seine produktive Hochphase bereits Mitte der 90er Jahre hatte. *Hiv* sprühte seinen spielerisch-energetischen Stil mit organischen Formen hauptsächlich auf Züge und wurde damit über die Grenzen des Landes bekannt. *Hivs* Abwandlungen der New Yorker Gestaltungselemente und deren Implementierung in seine ekstatisch verdrehten Buchstaben

⁶⁹ In Deutschland wird diese Stilrichtung maßgeblich von der *TAJ/RR Crew* seit 2004 von konsequent vorangetrieben.

war eine neuartige Formgebung und entsprach einer neuen Writing-Ideologie mit affirmativer Attitüde.⁷⁰ Diese stand im Gegensatz zu einer allgemeinen Gestaltungsroutine, die seit Beginn der europäischen Graffiti-Writer Bewegung etabliert war.



Abb. 13: Ein Panel von *Hiv* auf einem schwedischen Personenzug



Abb. 14: Ein typischer Old School / Simple-Style von *Bando*, Paris

Ab Mitte der 80er Jahre wurde in ganz Europa durch den Pariser Graffiti-Writer Bando der gut lesbare Simple-Style populär, dieser basiert auf einer erhabenen, voluminösen Buchstabengestaltung, bei der alle Buchstaben, egal ob Versalien oder Minuskeln, die gesamte Versalhöhe ausfüllen und deren Mittel- und Unterlänge angeglichen auf der Grundlinie stehen. Bis Mitte der 90er Jahre waren außerdem der Bubble-Style, der oft symmetrisch anmutende Blockbuster-Style und die manierten Wildstyles die dominanten Gestaltungsprinzipien in der Graffiti-Writer Bewegung. Alternative Gestaltungsansätze waren zu dieser Zeit selten und ein Ausnahmefall, mit ihnen konnte man noch aus der Masse der Graffiti-Bilder hervorstechen und Aufmerksamkeit generieren. Terminologisch gab es für diese speziellen Sonderfälle noch keine adäquate Stilbezeichnung, da sich jedoch die Entstehung eines neuen Genres abzeichnete, gab es diesbezüglich das Bedürfnis zur einer Benennung. Exzeptionelle Writing-Stile wurden infolge ihrer deformierten Proportionen verallgemeinernd als Ugly Styles⁷¹ bezeichnet.

Das kontrollierte Entstellen der Buchstabenelemente zur Erzeugung einer skurrilen Anmutung eines Pieces setzt voraus, dass man die grundlegenden Gestaltungsregeln des Graffiti-Writings bereits beherrscht.⁷² Die Kompetenz und den Mut zur Hässlichkeit beschreibt der schwedische Graffiti-Writer *Ador* treffend; „*You have to dare to make mistakes to break patterns. You’ve*

⁷⁰ Barenthin Lindblad (2011): 52-55.

⁷¹ Ab Anfang der 90er Jahre wurden in Köln die Stile des Trainbombers *Wik* der Crew *Amigoz* und des Trainbombers *Lise* der *Dos Crew* als Ugly-Style und Ill-Style bezeichnet, die für damalige Verhältnisse als äußerst exzentrisch und experimentell galten.

⁷² Tellegen (1993): 3.

got to be able to make it ugly.“⁷³ In dieser Manier experimentierten ab den frühen 90er Jahren weitere skandinavische Graffiti-Writer unter Berücksichtigung der klassischen Gestaltungsroutinen. Das Resultat war ein Remix aus der unbefangenen skandinavischen Deformierungs-Affirmation mit der bisherigen Monumental-Ästhetik des Graffiti-Writings. Diese Kombination wurde als ugly-pretty-, anti-aesthetic-, oder auch freeform Graffiti bezeichnet. Der schwedische Graffiti- Publizist und Theoretiker Kimvall formuliert dies wie folgt aus;

*„Hiv, Egs, from Helsinki, Cazter, Aman and the whole NG Crew in Stockholm, Rens, and to some degree Sabe from Copenhagen. Just to name some of those who started to Experiment with the forms of graffiti, ... remixing and blending wildly. And they then had followers over great parts of Europe. ...The result was soon known as the ugly-pretty, or sometimes anti-aesthetic graf. At UP, we were, and to some extent still are, its supporters. But perhaps it would be more accurate to call the result freeform graf, and then see it as a direction that now comprises a series of schools and View Points, from avant-garde seriousness to naivistic playfulness and wit“.*⁷⁴

Für eine präzise stilanalytische Eingrenzung dieser Gestaltung- bzw. Entstellungsfähigkeit ist zuallererst festzustellen, ob die quirligen ungleichen Proportionen, und die in diesem Zusammenhang häufig auftretende disharmonische Farbkomposition, vorsätzlich oder unbewusst umgesetzt wurden. Eine souveräne Umsetzung imperfekter Gestaltungsmethoden lässt darauf schließen, dass der Urheber die eigentlich inadäquate Graffiti-Charakteristik beabsichtigte.

In der Graffiti-Bewegung ist schlicht und einfach eine diametrale Distinktion zwischen Toy und King üblich, eine präzise Nuancierung und Rangordnungsbezeichnungen zwischen den beiden Polen gibt es bisher nicht. Eine Orientierung in der extensiven Stilbandbreite findet über individuelle Gestaltungsmerkmale statt, über die gleichermaßen Stile benannt werden. Ein plausibles Beispiel bietet der Rotterdamer Tonny van Hoenderloo van Zandt, der unter dem Writer-Namen *Ces 53* bekannt ist.⁷⁵

⁷³ Sjöstrand, Ador (2008): 38.

⁷⁴ Kimvall (2008): 63.

⁷⁵ www.ces53.com

„Around 1990 my style was getting more personal and influenced by different things than graffiti like LSD for example, I was doing the "LSD" style in the beginning of the ninties, wich was trying to catch the visuals of a trip in a graffiti piece“.⁷⁶

Prägnante Gestaltungsmerkmale eines Pieces und der Individualstil einzelner Graffiti-Writer fungieren neben dem Lokalstil als Impuls für neue Stilbezeichnungen, manche Wortschöpfungen können sich etablieren, wie zum Beispiel der Dortmund-Style, der in den 90er Jahren seine Blütezeit hatte. Graffiti in Dortmund war bekannt für seine großen, blockigen und gut lesbaren Buchstaben die mit kontrastreichen und sauberen Konturen gestaltet wurden, der Dortmund-Style. Dortmund Graffiti wurde international ein Synonym für unverspielte, akkurate und qualitative Pieces.

Die vorangegangenen Beispiele sind bezeichnend für eine enorme Stilvielfalt, die teilweise durch einzelne Protagonisten oder ortsspezifische Besonderheiten bestimmt wird, logischerweise ist Stilvielfalt praktisch damit so gut wie unbegrenzt. Als Musterbeispiel für einen Individualstil der zu einem universellen Stil im Graffiti-Writing avancierte, ist *Fuzi* mit seinem Ignorant-Style exemplarisch und dürfte zur Demonstration dieser Gegebenheit als Künstler in der *BundeskunstHall of Fame* nicht fehlen.



Abb. 15: Wandbild von *Fuzi UV-TPK*, im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

2.3 Verwandte Genres

Einer der größten Schwierigkeiten dem theoretischen Diskurs des Themenkomplexes Graffiti gerecht zu werden liegt mitunter in der korrekten Deutung Graffiti relevanter Kunst-Genres. Eine aufschlussreiche Grafik mit einer diagrammatischen Flowchart-Struktur veranschaulicht welche Kunst-Formen, -Strömungen, -Bewegungen und Genres Graffiti bezugnehmend sind oder Graffiti beeinflusst haben. Die Grafik ist als *Feral Diagram 2.0* bekannt und wurde anlässlich der Ausstellung *Pantheon: A History of Art from the Streets of NYC* im Jahr 2011 erstmals publiziert. Die Ausstellung fand mit Beteiligung zahlreicher Künstlern⁷⁷ in der *New York Public Library* statt, die gegenüber vom *Museum of Modern Art (MoMA)* liegt. Auf Grund ihrer Lokalisierung nahm die Ausstellung Bezug auf die dominierende Autorität der benachbarten Kunstinstitution. Ein von dem Co-Kurator Danial Feral⁷⁸ konzipierter Gegenpart zum *MoMA* war die Erstellung eines Posters mit dem *Feral Diagram 2.0* als Motiv⁷⁹ (Abb. 17). Das Diagramm kann als eine Huldigung an ein Diagramm verstanden werden, welches bereits im Jahr 1936 zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art* im *MoMA* gestaltet wurde. Das damals veröffentlichte Diagramm war das Cover⁸⁰ des Ausstellungskatalog (Abb. 16 c), es basierte auf einem ersten Entwurf des Gründungsdirektors des *MoMA*s Alfred H. Barr.⁸¹ In seiner Visualisierung wurden alle Kunststil- und Künstler-Zusammenhänge mit dem Kubismus und der Abstrakten Kunst chronologisch in einem simplifizierten Zeitraster dargestellt⁸² (Abb. 16 a). Das veröffentlichte Buchcover war eine von Edward Tufte überarbeitete Version von Barrs Grafikvorlage. Tufte ergänzte rote und schwarze Pfeile die Bezüge zwischen den einzelnen aufgeführten Positionen visualisierten. Die Farben zeigen an, ob es sich um einen wesentlichen (schwarz) oder beiläufigen (rot) Einfluss auf den Kubismus und die abstrakte Kunst handelt.

⁷⁷ Abe Lincoln Jr., John Ahearn and Rigorberto Torres, Adam VOID, Cassius Foulter, *Cake*, Darkclouds, Droid, *El Celso*, Ellis Gallagher, *Faro*, John Fekner and Don Leicht, *Freedom*, *Gen2*, *Goya*, *Groser*, Richard Hambleton, infinity, *KET*, *LSD-Om*, Matt Siren, NohJColey, *OverUnder*, *Oze 108*, Quel Beast, Royce Bannon, Sadue, Jordan Seiler, *Stikman*, *Toofly*, *UFO*, *Vudu*.

⁷⁸ Co-Kuratoren waren Daniel Feral, Joyce Manalo, Debra Anderson und Royce Bannon

⁷⁹ Feral (2013): 28.

⁸⁰ <https://www.christies.com>

⁸¹ Hoffman (2013): 101 – 105.

⁸² Schich (2009): 189.

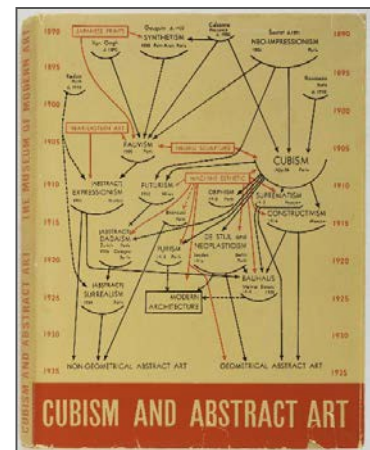
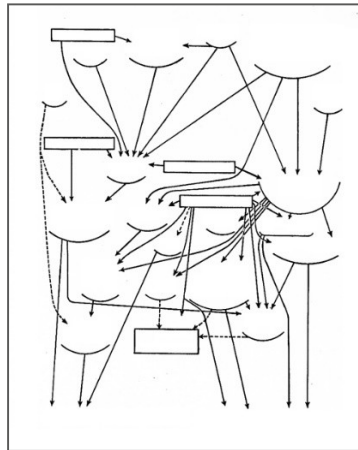
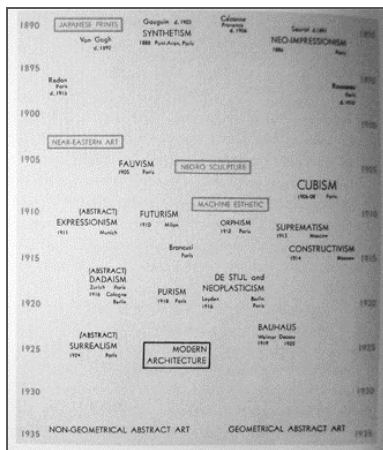


Abb. 16 a: Alfred H. Barr Grafikvorlage

Abb. 16 b: Pfeilergänzungen von Edward Tufte

Abb. 16 c: Original Buchcover zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art* im MoMA

Nach diesem Schema überarbeitete Feral das Diagramm mit dem Schwerpunkten Graffiti und Street Art, er addierte Kunst-Formen, -Strömungen, -Bewegungen und Genres, die nach seinem Ermessen einen Bezug und Einfluss auf die beiden Genres haben. Feral verankert in seiner grafischen Darstellung wichtige historische Ereignisse in Bezug auf die Graffiti-Bewegung wie die Erfindung der Farb-Sprühdose (Spray Paint) oder die Etablierung neuer Graffiti-Formen wie Graffiti-Futurismus. Ferals experimentelle Diagrammergänzung ist zurzeit, grafisch wie auch pauschal betrachtet als Theoriegebilde, die umfangreichste Darstellung vom Themenkomplex Graffiti, und daher in der Schilderung Graffiti verwandter Genres ein wichtiger Bezugspunkt. Auffällig im *Feral Diagram 2.0* ist, dass die Genres Mural- und Urban Art fehlen, obwohl sie einen direkten Kontextbezug vorweisen, was nicht nur von sämtlichen Street Art-Festivals und Graffiti-Kunstprojekten bezeugt wird, die explizit die Begriffe Mural oder Urban in ihrem Titel tragen. Weitere von Graffiti und Street-Art beeinflusste Kunstformen wie das Adbusting, De-Branding oder auch Cultural Jamming, die unter dem Sammelbegriff des Cultural Hacking oder Urban Interventions zusammengefasst werden, fehlen in Ferals Diagram. Ein Statement oder weiterführende Information über die Auswahl der Kunst-Genres die auf dem *Feral Diagram 2.0* integriert wurden, gibt es nicht. Dies bestätigt die Auffassung des Autors, die bereits in den vorangegangenen Kapiteln signalisierte wurde, dass im Themenkomplex Graffiti kein Konsens über die zugehörigen Genres besteht und eine einheitliche Begriffsanwendung damit ausgeschlossen ist. Eine Beschreibung aller Positionen, die auf dem *Feral Diagram 2.0* aufgeführt sind, würde den Umfang dieser Dissertation überstrapazieren. Die wichtigsten Genres in Bezug auf den Themenkomplex Graffiti sind die Mural-, Street-, und Urban-Art, sie werden in den folgenden Kapiteln näher erläutert.

Wandmalereien weit zurück in der Evolutionsgeschichte der Menschen, dass beweisen die archäologischen Funde von Höhlenmalereien aus der jüngsten Vergangenheit. Ihnen zufolge befinden sich die weltweit ältesten Höhlenmalereien in der spanischen El-Castillo-Höhle. Nach dem Stand neuester Erkenntnisse sind die berühmten negativ Handabdrücke älter als 40.000 Jahre.⁸³ Dies ergaben die Ergebnisse erneuter Untersuchungen der Höhlenmalereien, die damit von einem auf den anderen Moment 25.000 Jahre älter datiert wurden als bisher allgemein angenommen. Das Vorkommen von Malereien und symbolisch aufgeladenen Spuren an Höhlen-, Fels und sonstigen Wänden vom Jungpaläolithikum bis in die Gegenwart ist unermesslich und kann im Rahmen dieser Promotionsarbeit nicht mal annähernd resümiert werden. Dennoch ist die vorangegangene Schilderung hilfreich zur Beschreibung der zeitlichen Dimension um zu verstehen seit wann Wandmalerei, oder eben Murals existieren. Im Rahmen dieser Promotionsarbeit soll kein verdichteter Abriss der gesamten weltweiten Wandmalereigeschichte geleistet werden. Dieses Kapitel soll lediglich einen kompakten Überblick über die Verwendung und Interpretation der Begriffe Mural, Mural Art und Muralists im Themenkomplex Graffiti geben. Dies ist notwendig, denn auch im Rahmen der *BundeskunstHall of Fame* wurde sich auf die „Mural-Artists der Szene“ berufen.⁸⁴

Da Wandmalerei Projekte- und Programme in den vergangenen Jahren einen regelrechten Hype erfahren haben, wurden die Begrifflichkeiten Mural, Mural Art und Muralists von den zahlreichen Festivals, Kunstprojekten und Publikationen kumulativ herangezogen. Dabei wurden die einzelnen Genres Graffiti, Street Art und Urban Art nicht immer rigoros deklariert, man könnte sogar sagen, dass eine eindeutige Differenzierung in einzelnen Fällen gemieden und umgangen wurde. So verlief der Ablauf einer Durchmischung unschwellig. Eine nachvollziehbare Differenzierung der einzelnen Genres wurde damit erschwert, Künstler die eigentlich als Writer bekannt sind, werden in den einschlägigen Publikationen mit einem Mal als Muralists bezeichnet. Zur Argumentation dieser Annahme existiert eine Reihe an Beispielen, ein paar markante Exempel werden hier nachweislich genannt. Bei den Buchpublikationen ist hier die dreiteilige Buchreihe *Mural Art* exemplarisch, dessen erster Band im Jahr 2008 erschien. Alle drei Teile erschienen mit dem Untertitel: *Murals on Huge Public Surfaces Around the World - from Graffiti to Trompe L'oeil*. Für eine erste thematische Orientierung reichen die Titel aus, jedoch wird bereits in der Einleitung und im Prolog des ersten Bandes und in den Folgebänden nicht weiter erläutert unter welchen Kriterien die

⁸³ www.archaeologie-online.de

⁸⁴ www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/bundeskunsthall-of-fame.html

gezeigten Arbeiten ausgewählt wurden. Die Künstlerauswahl solle lediglich ein breites Spektrum repräsentieren, ein Kaleidoskop von Farben, Techniken, Künstlern und Organisationen, so heißt es vom Autor. Und so ist in allen drei Teilen eine Mixtur an Wandmalereien zu sehen, die von traditionellen Muralists aus Südamerika, bis hin zu Künstlern des traditionellen Style Writings gestaltet wurden. Pioniere des deutschen Style-Writings wie *Can2*⁸⁵ aus Mainz oder *Kacao77*⁸⁶ aus Berlin finden sich Seite an Seite mit klassischen Muralists wie John Pitman Weber, dem Mitbegründer der *Chicago Mural Group* (heute *Chicago Public Art Group*)⁸⁷ oder der Künstlergruppe *Contraluz Mural* aus Buenos Aires.⁸⁸ Auch auf den ersten Blick sind die gestalterischen wie inhaltlichen Unterschiede der Herangehensweise sehr deutlich. Bis auf die Tatsache, dass die Künstler als Malgrund eine verputzte Wand oder eine Häuserfassade vor sich hatten, haben sie formalstilistisch bis auf die Darstellung figurativer Elemente zumeist nichts gemein.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die starke Koppelung zwischen dem neuen Mural-Movement⁸⁹ und der Graffiti- und Writing Kultur begründet in einer tendenziell linksgerichteten politischen Ideologie die in beiden künstlerischen Strömungen vorzufinden ist. In der einschlägigen Literatur, die das erneute Aufleben von globalen Wandmalereiprojekten reflektiert, wird daher das Bemalen von Wandflächen gerne als etwas Rebellisches betrachtet. Im Regelfall werden diesbezüglich die Wandmalereien des mexikanischen Malers Diego Rivera repetitiv als Referenzpunkt zitiert. Nach dem mexikanischen Bürgerkrieg im Jahr 1920 wurde eine neue Regierung gewählt, die sich für eine egalitärere Gesellschaft einsetzte. Zuvor wurden in den Jahren der Diktatur die indigenen Völker Südamerikas unterdrückt und nicht als Teil des Staats anerkannt. Die Geschichte des Landes war in breiten Teilen der mexikanischen Gesellschaft weitestgehend unbekannt. Da fast zwei Drittel der mexikanischen Bevölkerung Analphabeten waren, wurde der mexikanische Maler Diego Rivera damit beauftragt, die Geschichte Mexikos in einer Reihe von Wandgemälden im *Palacio Nacional*, dem Nationalpalast und Regierungssitz in Mexiko-Stadt, zu malen. Die Wandmalereien sollten so eine Form der öffentlichen Bildung und Aufklärung sein, auf diesem Wege wurde für alle Bürger die Geschichte Mexikos zugänglich gemacht.⁹⁰ Um den Maler Diego Rivera gab es eine

⁸⁵ Losifidis (2008): 50 – 51.

⁸⁶ Losifidis (2010): 120 – 121.

⁸⁷ Losifidis (2010): 112 – 113.

⁸⁸ Losifidis (2009): 44 – 45.

⁸⁹ Vgl. Besser (2010)

⁹⁰ Pater (2016): 98.

enge Künstlergemeinschaft die aus den mexikanischen Malern David Alfaro Siqueiros und José Clemente Orozco bestand, zusammen wurden sie im mexikanischen Kunstkontext als die sogenannten *Los Tres Grandes* („Die großen Drei“) betitelt. Gemeinsam gründeten sie den Muralismus, eine Kunstform bei der die Wandmalereien hauptsächlich im öffentlichen Raum realisiert wurden. Diese Wandmalereien thematisierten vorwiegend sozialkritische und historische Inhalte wie die mexikanische Geschichte. Neben dem konventionellen Malpinseln nutzen die Muralisten unter anderem auch die Freskotechnik und die Sprühpistolen-Technik zur Umsetzung ihrer großflächigen Malereien. Der Muralismus ist nicht nur zu seiner Zeit eine einflussreiche Kunstform gewesen, er hat seine Spuren im US-Bundesstaat Kalifornien hinterlassen⁹¹, und darüber hinaus sogar Künstler in der ehemaligen DDR inspiriert, wie Wolfgang Frankenstein oder Arno Mohr.⁹² Die Tragweite des Muralismus kann hier nur in ihren Grundzügen umrissen werden, dieser kurze Abriss sollte dennoch verdeutlichen, dass der Begriff Mural Art auf Grund seiner kunsthistorischen Prägung immer auch den Impetus der mexikanischen Muralisten mit sich trägt. Unter Betrachtung der stilistischen Aspekte haben die Wandmalereien von Rivera, Siqueiros und Orozco mit den knallbunten Wandgrafiken des BundeskunstHall of Fame Künstlers *Felipe Pantone* offensichtlich wenig gemeinsam, einzig ihre südamerikanische Provenienz macht sie gleich. Wenn also die Begriffe Mural, Muralists und Mural Art zurecht mit dem Muralismus konnotiert werden, müsste es im Themenkomplex Graffiti eigentlich einen weiteren Begriff geben, welcher noch eine gewisse Neutralität aufweist, und nach dem die Wandbilder benannt werden können, die nicht Graffiti-Writings oder explizit Murals im Sinnes des Muralismus sind. Der Terminus Wandarbeit als Sammelbegriff könnte für jene Kunstwerke geeignet sein. Bereits in seiner lexikalischen Bedeutung verweist der Begriff Wandarbeit, sowie sein englisches Pendant wall work, völlig neutral auf das Arbeiten mit der Wand, beziehungsweise das Arbeiten an der Wand hin. Im kunsthistorischen Sprachgebrauch findet die Bezeichnung Wandarbeit ähnlich wie das Wort Bodenarbeit seit Ende der 1960er Jahre verstärkt Verwendung. Neue experimentelle Kunstwerke, die vermehrt realisiert wurden, ließen sich in dieser Umbruchsituation nicht mehr in die traditionellen Gattungen einordnen. Vieth beschreibt hier ein ähnliches Begriffsdefinitionsproblem für künstlerische Arbeiten. Ihre Untersuchung bezieht sich allerdings nur auf die Gattung Wandarbeit im Ausstellungsraum und schließt prinzipiell alle künstlerische Gestaltungen von Wänden in Unternehmen, Verwaltungsgebäuden, Schulen,

⁹¹ Vgl. W.Lee (1999): 57 – 86.

⁹² Kenzler (2012): 619.

Kirchen, privaten Räumen etc. aus.⁹³ Der Begriff Wandarbeit scheint gerade in Bezug auf die *BundeskunstHall of Fame* der geeignete Begriff zu sein, um sämtliche Wandmalereien neutral zu beschreiben. Der Begriff Muralists wurde dennoch benutzt, da dieser im Themenkomplex Graffiti zu dem Zeitpunkt des Ausstellungsprojekts und bis dato der gängige Terminus war, beziehungsweise ist, der alle Gestaltungen auf Wänden im Kontext umschreibt. Um Verwirrung im Vorfeld auszuschließen, wurde der fälschliche Terminus bewusst beibehalten.

Street Art

Auf Grund der voneinander abweichenden stilistischen Eigenschaften und der verschiedensten materiellen Ausprägungen in der gegenwärtigen Street Art, gestaltet sich eine Begriffsdefinition und eine präzise Beschreibung des Phänomens schwierig, einen tatsächlichen Konsens gibt es diesbezüglich in den beziehenden Forschungsfeldern daher nicht. Dieses Defizit ist erstaunlich, da die erste Manifestation der Street Art bereits im Jahr 1975 in der gleichnamigen Publikation von Robert Sommer konkret beschrieben wurde:

*„There is a street art explosion in America today of unprecedented proportions. What differentiates it from previous wall painting is that the murals are not advertising a product and they are frequently painted by nonprofessionals.“*⁹⁴

Verabsolutiert ist Street Art nach dieser Schilderung Wandmalerei ohne den kommerziellen Vorsatz ein Produkt zu bewerben. Weiterhin unterteilt Sommer Street Art in die Kategorien Professional Art, Folk Art, Naive Art, People's Art, Chance Art, und Graffiti.⁹⁵ Sommer erläutert all seine Kategorievorschläge plausibel und sie scheinen für eine adäquate Bestimmung der Street Art Charakteristika in der damaligen Zeit passend zu sein. Zum Verständnis muss nochmals erwähnt werden, dass es sich bei Sommers erörterter Street Art ausschließlich um Wandmalereien handelt, die in den 60er und 70er Jahren in den Großstädten der Vereinigten Staaten von Amerika entstanden sind. Kunstbewegungen wie die mexikanische Muralismo oder die Wandmalerei-Bewegung während der großen Depression in den USA oder in Neu-England in den 20er Jahren werden von Sommer als historische Referenz genannt, aber genauso bewusst als Form von Street Art ausgeschlossen wie die kommunistischen

⁹³ Vieth (2014): 11.

⁹⁴ Sommer (1975): I.

⁹⁵ Sommer (1975): 13.

Malerbrigaden in Chile, die in den Jahren 1961 bis 1971 tätig waren. oder in der Sowjetunion, seit dem Jahr 1918.⁹⁶

Historische Wandmalereien generell, wurden von Sommer nicht alle als Referenzen genannt, politische Wandbilder wie sie zum Beispiel zu dieser Zeit im Rahmen des Nordirlandkonflikts in Belfast und (London-)Derry entstanden sind. Sommer konzentrierte sich in seiner theoretischen Abhandlung und der anschließenden Bildstrecke ausschließlich auf US-amerikanische Städte. Selbstverständlich ist es dabei unvermeidlich eine gesonderte Stellung zum Graffiti Phänomen zu beziehen, welches zu dieser Zeit bereits weit verbreitet war. Und so unterscheidet Sommer in seinem sechsten Kapitel strikt Zwischen Street Art als Kunstform und Graffiti als eine Form des Vandalismus.⁹⁷

In den nächsten zehn Jahren haben sich die beiden Phänomene in New York, dem Schmelztiegel der damaligen weltweiten Kunstszene, unablässig weiterentwickelt und zueinander gefunden. Graffiti war nun ebenbürtig mit der Street Art. Dies belegt die Publikation mit dem bezeichnenden Titel *Street Art* aus dem Jahr 1985. Der Bildband zeigte Kunstwerke aus dem Genre der Street Art von John Fekner, Richard Hambleton, Jean-Michel Basquiat oder John Ahearn, Seite an Seite mit Pieces der Graffiti-Writer *Lee, Crash, Seen, Blade, Comet, Stayhigh149, Tracy168* und auch *Lady Pink*. Die richtungsweisende Publikation des Autors Allan Schwarzmann bleibt, bis auf seltene Bezugnahmen in wissenschaftlichen Abhandlungen,⁹⁸ zumeist unbeachtet. In Anbetracht, dass Schwarzmanns Publikation die einzige ist, welche die Verstrickung der beiden Genres angemessen dokumentiert, ist dies eine Unzulänglichkeit in der theoretisch- wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema. Zudem fand der Begriff Street Art während des Hypes um die Künstler Jean-Michel Basquiat und Keith Allen Haring so gut wie keine Anwendung und wurde praktisch nur in Schwarzmanns Buchtitel benutzt. Dafür waren anomale Umschreibungen des Phänomens und der Künstler die Regel, wie ein salopper Kommentar in der Los Angeles Times bezüglich Basquiats Ausstellung in der Larry Gagosian Gallery in Los Angeles zeigt:

*"We are simultaneously convinced that he is a tough street-voodoo artist and a painter of astonishing precocity."*⁹⁹

⁹⁶ Derwanz (2013): 18.

⁹⁷ Sommer (1975): 54.

⁹⁸ Müller (2017): 111.

⁹⁹ <https://archive.nytimes.com>

Während der dritten explosionsartigen Erscheinung hat sich das Phänomen Street Art in Form und Inhalt stark modifiziert. Nunmehr zählen nicht nur Malerei und Sprühtechniken auf verschiedensten Untergründen zum Genre, sondern auch Sticker, Poster, Cut-Outs, Urban-Knitting, Mosaik, Miniatur- und Guerilla Skulpturen, Installationen jeglicher Art und vieles mehr. Mit dem aufkommenden Hype¹⁰⁰ um die Street Art Anfang der 2000er Jahre wurde das Phänomen je nach Kontextualisierung unter den Akteuren und der bezugnehmenden Szene nun verallgemeinernd auch als Post Graffiti oder Urban Art bezeichnet.¹⁰¹ Im anschließenden wissenschaftlichen Diskurs und der aufkommenden Begriffsdiskussion wurde dann abermals unterschieden zwischen Graffiti, Post-Graffiti und Streetart.¹⁰² Luis Müller-Philippson unternahm anhand des Beispiels der *Obey* Kampagne des kalifornischen Künstlers Frank Shepard Fairey¹⁰³ eine detaillierte Differenzierung zwischen Graffiti und Streetart. Demzufolge war ihre Hypothese, dass bei der Streetart das Bild, und bei den Graffiti das geschriebene Wort den Schwerpunkt der Arbeit bilden.¹⁰⁴ Dies ist mittlerweile im theoretisch-wissenschaftlichen Diskurs die allgemeine Annahme.¹⁰⁵ Doch ganz so einfach ist der Sachverhalt nicht zu klären, denn Graffiti sind nicht immer zwangsläufig geschriebene Schrift auch wenn dies vorrangig der Fall ist. Im Graffiti ist das Anbringen von Tags mit einer Sprühdose oder einem Marker durchaus mit einem Schreibvorgang zu vergleichen, das großflächige Besprühen eines ganzen Zugwaggons durch mehrere Akteure ähnelt in der praktischen Umsetzung jedoch viel mehr einer Choreografie dessen Ergebnis eine aufwendige Komplettlackierung eines Zugwagons ist. Geschriebene Schrift oder Buchstabenformen sind bei Graffiti nicht immer zwangsläufig auszumachen, die realisierten Motive können in ihrer visuellen Formsprache konkrete Figurationen darstellen oder auch der Flächenmalerei und der Abstrakten Malerei ähneln. Eine einfache Unterscheidung zwischen Bild und Schrift zur Definition von Graffiti und Street Art scheint demnach unzureichend. Daher soll das Definitionspotential, welches auf der Differenzierung von Bild- und Schriftanteilen basiert, im Folgenden paradigmatisch weiter aufgearbeitet werden. In der Tat werden bei Graffiti die Künstlernamen meist durch geschriebene oder gemalte Buchstaben dargestellt, während die Künstlernamen in der Street-

¹⁰⁰ Glaser (2017): 101

¹⁰¹ Hundertmark (2003): 6.

¹⁰² Reinecke (2007): 13.

¹⁰³ <http://www.obeygiant.com>

¹⁰⁴ Müller-Philippson (2011): 78.

¹⁰⁵ Waclawek (2011): 80.

Art oft durch Logos oder figürliche Darstellungen ersetzt werden.¹⁰⁶ Dies ist begründet unter dem konträren Kommunikationsanspruch der beiden Genres. Unter dem Aspekt der Kommunikation wollen Street Art Künstler pauschal ein größeres Publikum erreichen als Graffiti-Writer, daher ist im Gegensatz zum Graffiti-Writing der Bildanteil, der oft mit klaren grafischen Formen umgesetzt wird, überwiegend.

Dies ist ein grundlegendes Merkmal zur Unterscheidung der beiden Genres.¹⁰⁷ Die Ursache der Entwicklung zum grafischen Erscheinungsbild der Street Art liegt außerdem in der zunehmenden Verfügbarkeit der Computer-Grafikprogramme ab Ende der 90er Jahre. Eine grafische Motivgestaltung wurde mit Hilfe der Grafikprogramme grundlegend vereinfacht und die gestalteten Ergebnisse konnten nach der Gestaltung direkt am eigenen Home-Office-Drucker produziert werden.¹⁰⁸ Dieser Herstellungsprozess ist unter technischen Aspekten prinzipiell mit den Herstellungsprozessen der Werbeindustrie zu vergleichen. Formalästhetisch und inhaltlich ist die Bildsprache der Street Art daher näher an der Werbung als die der Graffiti.¹⁰⁹ Das Erscheinungsbild von Graffiti wirkt durch die unmittelbare Handschrift beim Taggen gegen die grafischen Gestaltungselemente in der Werbung formalästhetisch disharmonisch, die geschwungenen Schriftlinien der Graffiti-Tags grenzen sich in ihrer Ästhetik und Materialität von Werbung ab. Eine visuelle Nähe zu den Gestaltungselementen die auch in der Werbung genutzt werden ist bei der Street-Art dagegen offensichtlich. Street Artists wie das Künstlerkollektiv *Faile* aus New York oder *Space 3* aus Eindhoven thematisieren diese Similarität zur Werbung im Herstellungsprozess und bauen ihre künstlerische Bildsprache darauf auf.¹¹⁰ Die hier erwähnten Street Art Künstler sind seit Ende der 90er Jahre Pioniere im Genre und sind seit Beginn ihres künstlerischen Schaffens immer noch als Street Art Künstler aktiv und gefragt, unter anderem weil sie ihrer Materialwahl treu bleiben und ihre Motivauswahl sich durch eine Kontinuität in der Bildsprache auszeichnet. Dies erleichtert die zu Anfangs beschriebene Begriffsdefinition des Phänomens nach Bild und Schrift, doch oft sind die verschiedenen Ausprägungen von Street Art aus technischer Sicht wiederum Graffiti. So werden zum Beispiel die mit einer Schablone gesprühten Stencil-Graffiti der Street Art wie auch der allgemeinen Graffitikultur zugeordnet. Eine alleinige

¹⁰⁶ Manco (2004): 8.

¹⁰⁷ Klein (2002): 296.

¹⁰⁸ Erosie, Hundertmark (2009). 21.

¹⁰⁹ Blanché 2012, S. 80

¹¹⁰ Manco (2004): 32.

Unterscheidung nach den visuellen Inhalten, ob Bild oder Schrift, kann nur unter Berücksichtigung der technischen Umsetzung und nach der örtlichen Bestimmung erfolgen. Dies macht eine genaue Bestimmung so kompliziert.

In den allgemeinen Definitionsversuchen ist eine weitere kanonisierende Annahme, dass bei der Street Art subversive Interventionen im Stadtraum platziert werden. Die konventionellen Mittel dieser Interventionen sind zu in der Regel selbstgemachte Poster oder Sticker. Darüber hinaus gibt es zu Realisationszwecken mittlerweile keine Einschränkungen mehr in der Materialwahl. Dabei entsteht eine unendliche Formsprache die oft schwer kategorisierbar ist. Im Ergebnis können dies zum Beispiel kleinste detaillierte Miniaturskulpturen sein die im Stadtraum versteckt werden, genauso wie raumgreifende Installationen die Straßenzüge oder Plätze unpassierbar machen. Spontane Kreationen mit skulpturaler Anmutung aus den gegebenen Mitteln, wie zum Beispiel Müll oder Stadtmobiliar können ebenso Street Art sein wie aufwendig geplante temporäre Architekturen. Im Eigentlichen geht es beim Phänomen der Street Art wie auch bei Graffiti darum einen Raum für sich, also für ein Individuum, zu beanspruchen und zu besetzen. Der Künstlernamen des Pariser Street Artist *Space Invader* verdeutlicht dies. Sein Pseudonym heißt hier unmissverständlich nichts anderes als Raumeindringling, Angreifer oder Invasor.¹¹¹ Dieser Territorialanspruch, der beim Graffiti-Writing essenziell ist und der in Street Art gleichermaßen vorherrscht, ist der Grund dafür, dass der Vergleich zwischen Street Art und Graffiti zur Begriffsdefinition immer wieder vollzogen wird. Der Street Art Experte Alain Biber erläutert passend dazu: „*Street Art ist zu einem Sammelbegriff für ein buntes Spektrum an Eingriffen im öffentlichen Raum geworden, die mit den Graffiti der siebziger Jahre nicht mehr viel gemeinsam hat*“.¹¹²

Die meisten Vergleiche zwischen Street Art und Graffiti basieren auf der bereits erläuterten Theorie des Territorialanspruchs oder auf dem Versuch visuelle Unterschiede in Bezug auf Bild- und Schriftinhalten zu ermitteln. Sie sind mal mehr, und mal weniger präzise und nachvollziehbar, doch im Großen und Ganzen haben sie bisher zur Beschreibung und Begriffsdefinition der Street Art keinen subsidiären Beitrag geleistet. Neben den hier beschriebenen Vergleichsoptionen zur Beschreibung und Begriffsdefinition hätte eine saubere langfristige Differenzierung zwischen Graffiti, Graffiti-Writing und Street Art bereits mit Sommers Publikation im Jahr 1985 stattfinden können. Anstatt dessen wird vierzig Jahre nach der ersten Publikation zum Thema über die Unterschiede zwischen Street Art und Graffiti

¹¹¹ Ardenne (2012): 9.

¹¹² Biber (2009): 35.

abermals nachgedacht und damit gerechtfertigt, dass das verhandelte Phänomen angeblich neuartig ist.

Urban Art

Der Terminus Urban Art ist diffus, er wurde von den angegliederten Disziplinen bisher nur in groben Umrissen beschrieben oder von ihnen unzutreffend dargestellt. Eigentlich können unter ihm alle legitimierten oder eigenverantwortlichen kreativen Intervention subsumiert werden, die den urbanen Raum (um-)gestalten. Kunstwerke die sich auf den urbanen Raum beziehen oder ihren Ursprung in ihm haben, aber sich nicht mehr räumlich in ihm befinden, können genauso dazu gezählt werden. Dies wären unter anderem konventionelle Kunstexponate wie Leinwände, Skulpturen, Objekte und Installation in Ausstellungsräumlichkeiten jeglicher Kategorie. Das Spektrum der Urban Art ist damit immens groß. Über die Entstehung der Urban Art kursieren verschiedene Erklärungsversuche, vorzugsweise wird angenommen, dass die Urban Art aus der Street Art entstanden ist. Ein inkorrektes Erklärungsschema, welches einen hierarchischen Aufbau der angegliederten Kunstformen darstellt, gibt es obendrein. Demnach sind Graffiti ausschließlich illegale Tags, Street Art besteht irrtümlicherweise aus legalen und illegalen Pieces und Urban Art sind nur legale Murals.¹¹³ Diese Definitionsversuche erschweren die Bestimmung gemeinsamer Begriffstermini die im theoretischen Diskurs zum Themenkomplex Graffiti ohnehin überfällig sind. In diesem angeschlossenen Diskurs gibt es weitere diverse Bezeichnungen für Kunstformen die unmittelbar im urbanen Raum realisiert werden. Im Prinzip sind sämtliche Eingriffe in das Stadtbild und die öffentliche Ordnung, die als Urban Interventions oder Urban Hacking bezeichnet werden, eine Unterkategorie der Urban Art.¹¹⁴

¹¹³ Vgl. Hauf (2016)

¹¹⁴ Der Begriff Urban Art wird in dieser Dissertation nicht weiter berücksichtigt. Es wird sich in den nächsten Jahren zeigen, ob sich der Begriff tatsächlich etablieren kann oder welche Begriffsvariationen- und Erweiterungen aus ihm entstehen.

3. Graffiti im Ausstellungskontext

Im folgenden Kapitel wird der Versuch unternommen die gegenwärtige Darstellung von Graffiti, speziell des Graffiti-Writings, im internationalen und deutschen institutionellen Ausstellungskontext zu erörtern. Zu den vielfältigen Themengebieten im gesamten institutionellen Ausstellungskontext gibt es im Allgemeinen rigide Vorstellungen hinsichtlich der Ausstellungsrealisierungen. Speziell zum Themengebiet Graffiti hat sich über die Jahre ein deutliches Ausstellungsparadigma entwickelt das in der gängigen Praxis vorherrscht. Ein kanonisierter Vorbehalt behandelt das Graffiti-Writing im institutionellen Ausstellungskontext als Fremdling, obwohl es Graffiti-Writing im genannten Zusammenhang bereits das erste Mal vor über vierzig Jahren in New York gab. Auch während der Planung, Umsetzung und Auswertung der *BundeskunstHall of Fame* waren entsprechende Ressentiments zu verzeichnen.

3.1 Beginn der Ausstellungschronologie am Entstehungsort

Die erste Museumsausstellung, die sich dem Graffiti Phänomen ganz im Sinne des Graffiti-Writings widmete, war eine Gruppenausstellung der United Graffiti Artists im Museum für Wissenschaft und Industrie in Chicago im Jahr 1974.¹¹⁵ Hugo Martinez, ein Soziologie-Student vom City College in New York, gründete das Kollektiv der *United Graffiti Artists (UGA)* und organisierte erste Ausstellungsprojekte für die Mitglieder.¹¹⁶ Die ausschließlich männlichen Mitglieder waren Teenager mit latein- oder afroamerikanischer Abstammung.^{117 118} Der Respekt und Ruhm, den sie sich durch Graffiti in den Ghettos verdient hatten, brachte ihnen auf dem Terrain des anmaßenden Kunstmarkts wenig. Galerie- und Museumsdirektoren, die sie einluden um ihre Arbeiten zu zeigen, neigten dazu, sie auf Grund ihrer Herkunft in einer respektlosen Weise zu behandeln. Sogar die Museumsmitarbeiter der Ausstellung im Museum in Chicago verweigerten während den Aufbauarbeiten das Assistieren, bei der Hängung der Bilder halfen sie den Künstlern aus den New Yorker Ghettos schlichtweg nicht.¹¹⁹ Dies ist

¹¹⁵ Castleman (1982): 122.

¹¹⁶ Zu den Mitgliedern der *United Graffiti Artists* zählten unter anderem *Bama*, *Cat87*, *Coco 144*, *Flint 707*, *Lee 163*, *Mico*, *Phase2*, *Sjyk 171*, *Snake1*, *Stitch1* und *T-Rex131*.

¹¹⁷ Vgl. *United Graffiti Writers* (1975)

¹¹⁸ Zu einem späteren Zeitpunkt, nachdem sich die Szene weiterentwickelt hatte, sprach Keith Haring von einem rassistischen Mythos in Bezug auf die Tatsache, dass in den Entstehungsjahren vorwiegend Latein- und Afroamerikaner in der Graffiti-Szene aktiv waren; vgl. Gruen (1991): 66.

¹¹⁹ Wahneema (1998): 212.

mitunter ein erster Anhaltspunkt in der Entwicklung einer latenten Abneigung, Graffiti-Writing im musealen Kontext auszustellen. Sie hat ihren Ursprung wohl aus dieser Zeit und ist nicht alleinig auf eine ästhetische Beurteilung zurück zu führen. Die aufgesetzte notorische und pauschalisierte Skepsis, die gegenüber dem Graffiti-Writing bis heute vorherrscht, etablierte sich in den elitären Kunstkreisen seit diesem ersten Einzug in die Museen.

Nach 1974 wurde in New York und in weiteren Teilen der Vereinigten Staaten lediglich eine überschaubare Anzahl an Gruppen- und Einzelausstellungen zum Thema Graffiti-Writing veranstaltet.¹²⁰ Es dauerte nunmehr sechs Jahre bis ein weiteres Mal eine Graffiti-Ausstellung in einer Museumsinstitution realisiert wurde. 1980 fand im New Museum of Contemporary Art¹²¹ die Gruppenausstellung mit dem Titel *NY Events* statt¹²², an ihr nahmen Graffiti-Künstler der zweiten New Yorker Writer-Generation teil. Die Ausstellung ist insofern für die Entwicklung des Graffiti-Writings relevant, da die Graffiti-Stile der teilnehmenden Künstler, unter anderem *Crash*, *Lee*, *Futura2000*, *Zephyr* und *Lady Pink*¹²³, bis heute weltweit die Ästhetik des Graffiti-Writings prägen. Die Ausstellung *NY Events* war gewissermaßen die zweite Episode einer beginnenden Ausstellungschronologie mit sequenziell steigendem Tempo.

An den nachfolgenden institutionellen wie auch rein kommerziellen Ausstellungsprojekten waren zumeist die Künstler des *Soul Artists* Kollektivs beteiligt. Die *Soul Artists* wurden von den Writern *Tracy158*, Leonard McGurr, besser bekannt als *Futura2000*, und Marc André Edmonds, alias Ali, Anfang der 70er gegründet.¹²⁴ Treibende Kraft des Zusammenschlusses war der Universalkünstler Edmonds. Er hatte die Vision durch Ausstellungen, Veranstaltungen und Workshops Graffiti zu einer anerkannten und legitimierten Kunstform zu machen.

¹²⁰ Über die Landesgrenzen der *Vereinigten Staaten* sind keine Ausstellungsvorhaben zum Thema Graffiti-Writing zu verzeichnen, zumindest gibt es keine Quellen oder Dokumentationen.

¹²¹ Am alten Standort in der Fifth Avenue in New York City

¹²² Vgl. Brenson (1983).

¹²³ Kimvall (2014): 175.

¹²⁴ Price (2005): 106.

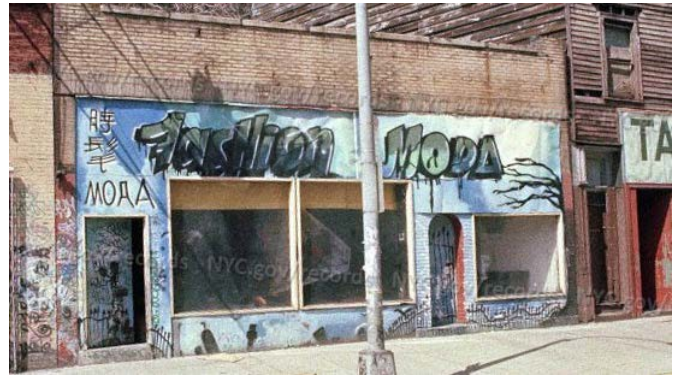


Abb. 18 / 19: *Fashion Moda*, New York 1981

Während das Schaufenster des *Fashion Moda Studios* an der 107th Columbus Avenue tagsüber für das Bemalen von Schildern im Rahmen eines legalen Stadtverschönerungsprojekts genutzt wurde, diente das Studio am Abend und in der Nacht als Treffpunkt der (alternativen) Kunstszene. Bei den wöchentlichen Montagnacht-Treffen kamen Prominente der Kunstszene und Undergroundstars der Graffiti-Writing-Szene zusammen. Künstler, Fotografen, Kuratoren und Journalisten wie Martha Cooper, Jay "J.SON" Edlin, IZ The Wiz, Eric Haze, Fab 5 Freddy, sowie auch Keith Haring waren Stammgäste.¹²⁵ Die Verbindungen zu Persönlichkeiten aus der Kunstszene, die sich aus zahlreichen Treffen und Partys im Atelier der Soul Artists ergaben, begannen sich auszuzahlen. Einige der Soul Artists, einschließlich Eric Haze, Lee, Zephyr und Lady Pink, stellten daraufhin vom 15. Februar bis zum 5. April 1981¹²⁶ ihre Kunstwerke unter dem Titel *New York/ New Wave* im *PSI - Contemporary Art Center in Long Island City*, dem heutigen MoMA - Museum of Modern Art, aus. Der Kurator Diego Cortez zeigte in dieser spektakulären Mammutausstellung 119 Künstler und hängte die Kunst vom Boden bis hin zur Decke in den Räumen, Fluren und Hallen des *PSI*. Er brachte eine illustre Mischung aus Punks, No Wave-Musikern, jungen Malern, Graffiti-Künstlern, Dichtern und Performern zusammen. Unter die Writing-Graffiti-Szene mischten sich die Stars der Graffiti-Kunst-Szene wie Jean-Michel Basquiat und etablierte und berühmte Künstler, Musiker und Schriftsteller wie Brian Eno, Nan Goldin, Ray Johnson, Lawrence Weiner, William Burroughs und Andy Warhol.¹²⁷ Durch Berichterstattungen über diese Ausstellung in den auflagenstärksten Printmedien genossen die teilnehmenden Graffiti-Künstler daraufhin eine große Aufmerksamkeit in den

¹²⁵ <http://viralart.vandalog.com>

¹²⁶ www.moma.org

¹²⁷ www.mutualart.com

Medien. Sie wurden in einer umfangreichen Titelstory von Richard Goldstein in der Zeitschrift *The Village Voice*¹²⁸ vorgestellt und ein weiterer Artikel in der *Daily News* berichtete über sie.¹²⁹ Ohne die Gründung der Soul Artists, welche sich nach kurzem Bestehen 1983 bereits auflösten,¹³⁰ wäre diese Möglichkeit für eine öffentlichkeitswirksame Präsentation nicht entstanden. Der Verbund der Soul Artists und deren Umfeld können somit als die ersten Wegbestreiter bezeichnet werden die das Graffiti-Writing in den Medien und im Kunstbetrieb salonfähig gemacht haben.

3.1.1 Graffiti Import nach Europa

Für ein besseres Verständnis welches Renommee Graffiti-Writing im heutigen europäischen Kunstbetrieb und als Kunstsegment im Kunstmarkt hat, ist es lohnenswert die Entwicklung von Graffiti im europäischen Kunstmarkt von Anfang an zu betrachten.

Die erste Pionierarbeit auf dem Feld der Ausstellungsbeteiligung mit Graffiti-Writing in Europa machte der New Yorker Writer *Lee*. Der 1960 in Ponco geborene Puerto Ricaner Lee George Quiñones begann in den frühen 70er Jahren mit dem Writing und war Gründungsmitglied der Graffiti-Crew *The Fabulous Five*. Bereits 1979 stellte *Lee* als 19jähriger in der Galleria la Medusa in Rom Graffiti-Leinwände aus.¹³¹ Die Ausstellung mit dem Titel *Calligraffiti di FREDerick Brathwaite* war die erste Graffiti-Writing-Ausstellung in Europa.¹³² Im Prinzip begann an diesem Punkt die Historie des Graffiti-Writings im europäischen Kunstbetrieb. Bereits 1982 hatte *Lee* in der Amsterdamer Galerie *Babara Faber* als erster Graffiti-Writer in Europa eine Solo-Ausstellung,¹³³ im gleichen Jahr fand die Documenta 7 in Kassel statt auf der *Lee* ebenfalls vertreten war. Graffiti wurde hier gleich in verschiedene Fassetten präsentiert, während Leinwandarbeiten von *Lee* und Basquiat zu sehen waren,¹³⁴ organisierten die Künstler Jenny Holzer und Stefan Eins auf der Documenta 7 den *Fashion Moda Store* als Designgalerie. Das Verkaufssortiment umfasste Kleidung, Plakate, Skulpturen und weiteren Schnickschnack

¹²⁸ Goldstein (1980)

¹²⁹ Gruen (1991):73.

¹³⁰ <http://viralart.vandalog.com>

¹³¹ 1979 in Rom und 1980 in Mailand (Vgl. Kreuzer 1986: 199.)

¹³² Gastman, Neelon (2010): 64.

¹³³ Hoekstra (1992): 314.

¹³⁴ www.documenta.de/de

der von Graffiti-Writern¹³⁵, Graffiti-Künstlern¹³⁶ und Künstlern¹³⁷ aus dem Umfeld der *Fashion Moda* hergestellt wurde. Die Multiple- und Editions-Artikel wurden zu einem Preis von 1- 500 D-Mark¹³⁸ angeboten. Die Fachpresse schien irritiert von der neuartigen Konstellation der Künstlerbeteiligung an einer Documenta. Der entsprechende Titel „Graffiti ist eine Sache, die irgendwie schwer zu beschreiben ist“¹³⁹ spiegelt die damalige Verunsicherung in der Redaktion der Zeitschrift Art News wider. Es ist anzunehmen, dass aus diesem Grund lieber der Zusammenhang des Graffiti-Writings mit dem Vandalismus und kriminellen Handlungen thematisiert wurde, anstatt die künstlerischen Arbeiten in den Mittelpunkt zu stellen. Ein weiterer Fachpresseartikel von Suzi Gablik in der Zeitschrift Art in America stigmatisierte durch die gleichen phrasenhaften Assoziationen zum Vandalismus die Teilnahme der Graffiti-Künstler auf einem der bedeutendsten Kunstevents in der Welt. Konkrete Bezüge oder klassische Analysen über die Kunstobjekte und deren ästhetische Inszenierung gab es in den Artikeln nicht.¹⁴⁰ Diese ersten Rezensionen und Interpretationen sind bis in den heutigen Kunstdiskurs über Graffiti-Writing im Kunstsektor sinnstiftend. Dies bestätigt die Annahme, dass jeder noch so kleine Artikel mit willkürlicher Kritik oder einem scharfen Ton negative Auswirkung auf einen Künstler oder ein gesamtes Kunstgenre haben kann.¹⁴¹

Nachdem Lee im europäischen Kunstsektor relativ unbeachtet mit Graffiti-Writing debütierte, wurde er 1983 durch den Hip-Hop Spielfilm *Wild Style* als Graffiti-Writer international bekannt. Unter der Regie von Charlie Arnheim spielte Lee die Hauptrolle.¹⁴² Im gleichen Jahr erschien der Graffiti-Dokumentarfilm *Stylewars*¹⁴³ bei dem Henry Chalfant Regie führte. Beide Filme machten bekanntermaßen die Hip-Hop Bewegung und das Graffiti-Writing in Europa populär. Im Zuge der medialen Aufmerksamkeit gab es nun die ersten ernsthaften Unternehmungen den künstlerisch-kreativen Output dieser Jugendkultur aus den New Yorker

¹³⁵ u.a. *Toxic, Crash* (www.addictgalerie.com)

¹³⁶ u.a. Kenny Scharf, Keith Haring

¹³⁷ u.a. Kiki Smith, Tom Otterness, Marc Blane, Christy Rupp

¹³⁸ Angaben entsprechen dem Wechselkurs von 2,43 des US-Dollars gegenüber der D-Mark von 1982, 50 Cent bis zu zweihundert Dollar, (Quelle: <https://de.statista.com>)

¹³⁹ Thompson (2009): 167.

¹⁴⁰ Bis auf den direkten Vergleich zu *Claes Oldenburgs "Store"* aus dem Jahr 1962 in der Bowery und zu dem Geschenkartikelladen des Co/ab in der Times-Square-Ausstellung gab es keine konkreten Hinweise oder Informationen zu den teilnehmenden Künstlern des *Fashion Moda Stores* (Vgl. Thompson 2009) .

¹⁴¹ Voss (2015): 13.

¹⁴² 1982 spielte Lee unter der Regie von Charlie Arnheim die Hauptrolle in dem Hip Hop Spielfilm *Wild Style* und wurde so als Graffiti-Künstler weltberühmt (Vgl. Kreuzer 1986. 198 - 199)

¹⁴³ Erscheinungsjahr: 1983

Ghettos als Kunstimport in den europäischen Kunstmarkt zu überführen. Ebenfalls im Jahre 1983¹⁴⁴ machte sich der Amsterdamer Kunstsammler Yaki Kornblit auf den Weg nach New York. Kornblit hatte ambitionierte Pläne Graffiti auf den europäischen Kunstmarkt zu bringen. Er sah es vor den Sammlern, die zwanzig Jahre zuvor in Pop Art investierten, nun das Interesse an Graffiti-Kunst zu wecken. Er brachte den passenden Enthusiasmus und die wirtschaftliche Unterstützung mit, um die Graffiti-Bewegung in Europa zu vermarkten. Yaki selektierte Künstler zu einer Kerngruppe, die auch in den wichtigen Shows wie *Fashion Moda*, der *Mudd Club*, das *New York / New Wave* gezeigt wurden.¹⁴⁵ Kornblit eröffnete im Jahr 1983 die erste Galerie in Europa die sich auf das Kunstsegment Graffiti spezialisierte.¹⁴⁶

3.2 Erste Ausstellungen in Deutschland

Für eine bessere Darstellung der geschichtlichen Relevanz der *BundeskunstHall of Fame* im chronologischen Zusammenhang von Graffiti-Ausstellungsprojekten, ist es von Bedeutung einen historischen Abriss aller Ausstellungsprojekte dieser Art im Folgenden zu nennen. Hauptaugenmerk bei der folgenden Selektion fällt aufgrund eines adäquaten Vergleichs zur Bundeskunsthalle auf Graffiti-Ausstellungsprojekte in Deutschland, welche in einem institutionellen Kontext wie Museen und Kunstvereinen stattgefunden haben. Privatwirtschaftliche Kunstinstitution aus dem Kunstbetrieb wie Galerien, Messen oder Auktionen sind aus diesem Grund kein Aspekt dieses Forschungsfokus und an dieser Stelle gegenstandslos. Dass es sich bei Graffiti-Ausstellungsprojekten in Deutschland nicht, wie oft angenommen, um eine neuzeitliche Modeerscheinung des Kunstbetriebs handelt, wird vollends deutlich, wenn man die beinahe dreißigjährige Ausstellungsgeschichte betrachtet.

Bereits 1989 fand im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden e.V., vom 30. April bis zum 18. Juni die von Dr. Johannes Stahl kuratierte Ausstellung *An der Wand -Graffiti zwischen Anarchie und Galerie* statt. Aufgrund des großen Interesses der Öffentlichkeit wurde die Ausstellung daraufhin im selben Jahr im Heidelberger Kunstverein und im Gementemuseum Helmond in den Niederlanden gezeigt.¹⁴⁷

¹⁴⁴ <https://hart.amsterdam/nl>

¹⁴⁵ Vgl. Reinecke (2007): 36. / Chalfant, Prigoff (1987): 7.

¹⁴⁶ Thompson (2009): 238.

¹⁴⁷ Vgl. Stahl (1989)



Abb. 20-22: Nassauischen Kunstverein Wiesbaden e.V.; *Ausstellung An der Wand -Graffiti zwischen Anarchie und Galerie statt*, 1989 (Fotos: Johannes Stahl)

In den folgenden Jahren fanden vereinzelt Ausstellungsprojekte zum Thema Graffiti mit kleinerem Ausmaß statt. Außerhalb der Kommunalebene hatten diese zumeist keine Bedeutung und hatten damit lediglich einen lokalen Einfluss auf die Kunst- und Jugendkultur. Ein relevantes Ausstellungsprojekt im nationalen Graffitikontext fand erst wieder fünf Jahre später

statt. Im Ismaninger Kallmann-Museum bei München eröffnete 1996 die Graffiti-Ausstellung *A Tribute to Style*. Die Ausstellung, bei der selbstverständlich die Organisatoren teilnahmen und weitere bekannte Szenegrößen wie u.a. *Neon*,^{148 149} *Loomit*,¹⁵⁰ und *Dare*^{151 152} ausstellten, war in erster Linie der Münchner Graffiti-Szene gewidmet. Im darauf folgendem Jahr wurde im Augsburger Kunstverein in der Toskanischen Säulenhalle die Ausstellung *Aufstand der Zeichen*¹⁵³ mit Graffiti-Künstlern wie Daniel Nicos Doebner, Helge Steinmann alias *Bomber*, *Danial Man*, *Dare*, *Besok*, *Stuka*, und *Daim* ausgerichtet. Nach einer erneuten fünfjährigen Pause im Bereich der relevanten Graffiti-Ausstellungsprojekte wurde eine Ausstellungskooperation von der Ateliergemeinschaft *getting-up* mit *Tasek*, *Daddy Cool*, *Stohead* und *Daim* 2002 im *FREIRAUM* des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg realisiert.¹⁵⁴ Ein Jahr später fand die Ausstellung *still crazy in der Worldatelier Gallery* des Klingspor-Museums in Offenbach am Main statt. Bei dieser war wiederum Mirko Reissner alias *Daim* beteiligt. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Mirko Reissner alias *Daim* in den darauffolgenden Jahren die überaus erfolgreiche Ausstellungsreihe *Urban Discipline* mit seiner *SUK Crew* realisierte. Nach den überaus legendären *Urban Discipline*¹⁵⁵ und *Backjumps* gab es keine weiteren Projekte diesen Formats welche die gesamte Szene so prägten.

3.3 Allgemeine Ausstellungsinitiativen/ Festivals

Rund um Graffiti, Street Art und Urban Art ist eine florierende Kulturbewegung entstanden die sich dem Themenkreis annimmt. Die allgemeinen Bestrebungen bestehen darin, Graffiti und seine verwandten Genres auf innovative Weise darzustellen. Dies geschieht zum Teil auf originellste Art und Weise außerhalb von Galerien, Museen und der üblichen anderweitigen Ausstellungsräumlichkeiten. Kulturschaffende, Festivalmacher, Galeriebetreiber, Sammler und natürlich auch Künstler haben dabei als Initiatoren verschiedenste Absichten. Die Zielvorstellungen sind im Einzelnen sehr unterschiedlich, die Spanne reicht von wirtschaftlichen

¹⁴⁸ www.colab-gallery.com

¹⁴⁹ www.raab-galerie.de

¹⁵⁰ www.artfacts.net/de

¹⁵¹ www.artadoo.com

¹⁵² www.marshall-art.ch

¹⁵³ <http://kuenstler-in-hessen.de>

¹⁵⁴ <http://getting-up.org/de>

¹⁵⁵ Die *Urban Discipline* Ausstellungen fanden in den Jahren 2000 bis 2002 in Hamburg statt

Interessen über das Anliegen der Wissensvermittlung bis hin zur Selbstinszenierung der Initiatoren. Im Folgenden werden außerordentliche Ausstellungsprojekte vorgestellt bei denen das Format einer klassischen Werkschau nicht im Mittelpunkt stand. Durch das gesamte Ausstellungsprogramm und Zusatzveranstaltungen bekamen diese Ausstellungsformate die Atmosphäre von Festivals.

Mittlerweile gibt es weltweit unzählige Festivals die sich Graffiti, Street Art oder Urban Art zum Thema machen. Das *Aliwal Festival* im Stadtstaat Singapur, das *Baladk Street Art Festival* in Jordaniens Hauptstadt Amman, das *Rishikesh Street Art Festival* in Indien oder das *Blue Cave Urban Art Festival* in der Stadt Dubai am Persischen Golf sind nur einige exotische Beispiele dafür. Die Beweggründe der Festivalmacher sind sehr unterschiedlich gelagert, oft sind es wirtschaftliche Interessen, die erst auf den zweiten Blick für eine Initialzündung auszumachen sind. Die Kommerzialisierung von Graffiti, Street Art und Urban Art findet nicht nur in Mode und Medien statt, sondern ist auch im Städte-, Kultur- und Tourismusmarketing in Form der Festivals angekommen. Die Festivals finden häufig als Kulturprojekte statt, und ab und an im Zeichen der Völkerverständigung und der Stadtplanung, wie im Falle des *Street Art Festivals Conquer the Concrete* im südindischen Chennai. Das Festival wurde vom Goethe-Institut Chennai und vom Goethe-Institut Max Mueller Bhavan in Kooperation mit der *Chennai City Connect Foundation* im Jahr 2015 realisiert. Die Foundation implementierte das Projekt in seine Stadtverbesserungsagenda, während die beiden Institute unter der kuratorischen Leitung von Georg Zolchow die passenden deutschen Künstler als Kulturbotschafter versandten. Dies ist nur ein typisches Beispiel wie auf internationaler Ebene Stadt- und Kulturverwaltungen in Zusammenarbeit mit wirtschaftlich gesinnten Stiftungen auf das angesagte Phänomen reagieren.

In Europa sind renommierte Festivals unter anderem das *Urban Art Festival* in Amsterdam, das *Cans Festival* in London, das *Fame Festival* in Grottaglio in Italien oder das *Nuart Festival* im norwegischen Stavanger. Die Liste internationaler Festivals mit einem Bezug zu Graffiti, Street Art und Urban Art könnte hier beinahe endlos weitergeführt werden. In Relation zur *BundeskunstHall of Fame* werden im Folgenden Festivals und Ausstellungsprojekte mit einem Festival-Charakter vorgestellt, die in Teilen Gemeinsamkeiten mit der *BundeskunstHall of Fame* vorweisen. Diesbezüglich ist zum Vergleich der Festival-Charakter der Ausstellungsprojekte ausschlaggebend, und nicht eine Festivalbezeichnung im Titel der Ausstellungsprojekte. Das zuerst beschriebene Beispiel war auf internationaler Ebene

bedeutend, das darauffolgende war auf nationaler Ebene von Bedeutung, und das letzte Beispiel hatte einen lokalen Bezug und fand in direkter Nähe zur Bundeskunsthalle statt.

Backjumps

Das Graffiti-Magazin Backjumps ist der Namensgeber für die Ausstellungsreihe *Backjumps - The Live Issue*. Die erste Ausgabe des Printmagazins erschien im Jahr 1994 und wurde durch den Berliner Adrian Nabi produziert und vertrieben. Der thematische Schwerpunkt des Magazins lag zu Anfangs auf dem Style-Writing mit dem lokalitätsbezogenen Schwerpunkt Berlin. Die ersten Auflagen fanden in Berlin und in der überregionalen Graffiti-Szene ein großes Wohlgefallen und waren rasch ausverkauft. Durch zahlreiche Interviews mit bekannten Graffiti-Writeern wie *Amok* aus Berlin, *T-Kid* aus New York oder auch Boris Tellegen alias *Delta* aus Amsterdam stand der Name Backjumps sowie Adrian Nabi bereits zur Mitte der 90er Jahre für einen exzeptionellen Informationsaustausch in der europäischen Graffiti-Kultur und wurde weitestgehend beachtet und geschätzt.



Abb. 23: *Backjumps* Cover, Ausgabe 1, 1994 (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 24: *Backjumps* Cover, Collectors Issue, #001, 2001 (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 25: *Backjumps* Poster, 2003 (Privatbesitz: Gretzki)

Das Layout und das komplette Editorial Design der späteren Ausgaben erschien ab 2000 in einem Re-Design (Abb.). Inhaltlich hatte die *Backjumps* von nun an das Ziel den künstlerischen Aspekt der Street Art in den Vordergrund zu rücken und dem Außenstehenden ein umfassendes

Bild der Aerosol-Bewegung zu vermitteln.¹⁵⁶ Der Magazintitel *Backjumps* wurde aus diesem Anliegen mit dem Zusatz "*Urban Communication and Aesthetic*" ergänzt. Damit wurde eine internationale Leserschaft auch außerhalb der Graffiti-Szene erreicht, und der Wandel des Magazins illustrierte die Weiterentwicklung der Graffiti-Bewegung zur Street- und Urban Art Bewegung. Der Zusatz Urban Communication and Aesthetic wurde in den darauffolgenden Jahren zum Leitsatz für die *Backjumps*. Aus dem Printmagazin wurde im Jahr 2003 das erste Ausstellungsprojekt *Backjumps - The Live Issue # 1*, bei dem die künstlerischen Arbeiten nicht nur in einer Werkschau zu sehen waren, sondern auch auf Brandwandfassaden rund um die Ausstellung. Adrian Nabi gelang es in Zusammenarbeit mit dem Künstlerhaus Bethanien in Berlin Kreuzberg eine vielschichtige Ausstellung zu realisieren. Durch die Förderung der Kulturstiftung des Bundes konnte Nabi zudem die damals noch relativ unbekannten Künstler *Banksy* und *Shepard Fairy*, besser bekannt als *Obey the Giant*, nach Berlin holen. Innerhalb von sechs Wochen sahen 12.000 Besucher den ersten Teil der Ausstellungsreihe.¹⁵⁷ Die nachfolgenden *Backjumps* Ausstellungsprojekte, *The Live Issue # 2* und *The Live Issue # 3*, in den Jahren 2005 und 2007, wurden vom Hauptstadtkulturfonds gefördert. Insgesamt besuchten diese Ausstellungsprojekte fast 50.000 Besucher. Bei der *Backjumps The Live Issue #2* war die zentrale Anlaufstelle wieder das Künstlerhaus Bethanien mit seinem Netzwerk kooperierender Projekträume und Galerien. Auf dem Mariannenplatz, dem Vorplatz zur eigentlichen Ausstellung kam durch ein Kooperationsprojekt eine originelle Partizipationsmöglichkeit zustande. In dem prozesshaft angelegten Projekt *City of Names* (Abb. 26) der Initiative *Jazzstylecorner e.V.* bauten zwanzig Berliner KünstlerInnen und AktivistInnen nach der Idee und dem Konzept der Künstler Akim und Zast begehbare Miniaturhäuser. Diese entsprachen einer dreidimensionalen Übertragung des individuellen (Graffiti-Writing) Stils ohne Vorgaben. In einem Zeitraum von 5 Wochen entstand unter der Mithilfe von interessierten AnwohnerInnen und Kindern eine kleine Stadt, in der über die gesamten Umsetzungsphase gelebt wurde.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ramirez (2015): 168.

¹⁵⁷ Thurnhofer (2014): 155.

¹⁵⁸ Interview mit Zasd im Jahr 2012 für die Filmproduktionsfirma XKopp in Berlin



Abb. 26: *City of Name*, Initiatoren Zast und Akim, Berlin 2005 (Foto: Carolin Wachter)

Bei der *Backjumps The Live Issue #3* im Jahr 2007 standen durch Workshops, Stadtspaziergänge, Vorträge und Diskussionsrunden von nun an qualitative Aspekte der Vermittlung im programmatischen Vordergrund. Die Zielgruppe der generell Graffiti- und Kunstinteressierten wurde erweitert, so wurden die Inhalte verstärkt für unterschiedlichste Interessengruppen erweitert, Kinder, Jugendliche und Senioren wurden nunmehr gleichermaßen angesprochen. Zur Umsetzung dieser Prämisse stand der eigentlichen Ausstellung ein weiteres Mal ein prozessorientiertes Kooperationsprojekt zur Seite. In der Cuvrystraße in Berlin Kreuzberg fand im ehemaligen Senatsreservenspeicher auf vier Etagen und auf mehr als 1.200 m² das Ausstellungsprojekt Planet Prozess statt. Der Projektträger *Artitude e.V.* lud unter anderem namhafte Künstler wie *JR* aus Paris, *Blu* aus Bologna oder *El Tono & Nuria* aus Madrid ein. Neben konventionellen Ausstellungsexponaten wie Skulpturen und Bildern wurden zahlreiche Workstations bereitgestellt und partizipative Performances angeboten. In der Pressemappe wurde die Veranstaltung wie folgt angepriesen:

„Der „Planet Prozess“ lädt das Publikum ein, die offene Ausstellung täglich aktiv mitzugestalten, Künstler zu treffen, die einzelnen Phasen des Erschaffens und Kommunizierens selbst zu erleben. Jeder soll ein Gespür für die Vielschichtigkeit von Writing, Graffiti oder andere urbane Ausdrucksformen entwickeln können. Wenn nach 21 Tagen die kreativen Prozesse zum Stillstand kommen, feiern wir deren Ergebnisse, die noch weitere zehn Tage ausgestellt werden, mit einer Blockparty und einer zweiten Vernissage. Die international renommierten Künstler, vom Train-Writer bis zum

Kunsthochschulabsolventen, reflektieren in ihren Arbeiten auch ihren jeweils eigenen nationalen und kulturellen Kontext und Werdegang“¹⁵⁹

Zum zwanzig jährigen Jubiläum und der eigentlichen vierten Ausgabe der *Backjumps The Live Issue* stand im Jahr 2015 unter dem Titel *Backjumps 20+1* Vermittlung und Partizipation vollends im programmatischen Mittelpunkt. Unter der Leitung des Kuratoriums von Melina Gerstemann und Adrian Nabi wurden Vorträge, Lesungen, eine Siebdruckstation, ein Junior Lab, Live Tattooing und Führungen durch den *Kunstraum Kreuzberg/Bethanien* angeboten.

Adrian Nabi hat im Rahmen seiner Ausstellungsreihe eine Vielzahl der bedeutenden Künstler im Bereich Graffiti, Street Art und Urban Art erstmals in Deutschland gezeigt, und damit einen entscheidenden Beitrag in der Entwicklung dieser Kunst geleistet.

Die *Backjumps* Ausstellungsreihe mit der *BundeskunstHall of Fame* insofern zu vergleichen, dass das Prozesshafte in den Kooperationsprojekten wie bei der *City of Names* oder dem *Planet Prozess* eine entscheidende Rolle spielten. Zudem nimmt die Writing Kultur eine zentrale Hauptrolle ein und wird nicht im Vergleich zu Street Art oder Urban Art unterrepräsentiert. Die enge Zusammenarbeit mit Schulen, Bildungseinrichtungen und Jugendzentren, damit möglichst viele Szenen und Interessierte erreicht werden, und das spezielle Vermittlungsangebote durch zahlreiche Workshops sind ebenfalls Gemeinsamkeiten der beiden Projekte.

Dismaland

International war eine der aufsehenerregendsten Ausstellungsinitiativen in den letzten Jahren mit Sicherheit das Ausstellungsprojekt *Dismaland* welches im Jahr 2015 vom britischen Künstler *Banksy* initiiert wurde. Im Badeort Weston-super-Mare in Somerset in England wurde die Realisierung eines echten Themenparks als Parodie auf Disneyland umgesetzt. Dismal bedeutet im Englischen „bedrückend, trostlos, oder düster“, der Themenpark war konzeptionell als Anti-Funpark gestaltet und versprühte eine morbide Atmosphäre. In einer Galerie-Show wurden unter anderem Exponate renommierter Künstler und Künstlerinnen wie Jenny Holzer, Damien Hirst, und David Shrigley gezeigt. Auf dem Gelände des Themenparks gab es neben Skulpturen und Installation weitere vielschichtige Ausstellungsmodalitäten. So gab es unter anderem Souvenirshops, ein Kino, modifizierte Jahrmarktspiele und einen Minigolfplatz. Zur weiteren Unterhaltung gab es einen Portrait Karikaturisten, Rollen- und Kostümdarsteller sowie

¹⁵⁹ Auszug aus der offiziellen Pressemappe des Plant Prozess 2007 (Quelle: www.urbangrassroots.net)

ein Bühnenprogramm mit Musik-Acts. Musiker und Bands wie die *Sleaford Mods*, *Massive Attack*, *Run the Jewels*, einem Supergroup Rap-Duo bestehend aus *EL-P* und *Killer Mike*, und auch die feministische Protest-Punkband *Pussy Riot* aus Moskau traten dabei auf. Durch das vielseitige Unterhaltungsprogramm, die optionalen Verweilmöglichkeiten auf dem Gelände und das hochkarätige Künstler- und Musiker Line-up hatte das Ausstellungsprojekt einen Festivalcharakter. Dismaland war ein voller Erfolg. In der fünfwöchigen Gesamtdauer reisten mehr als 150.000 Menschen nach Weston-super-Mare, das Verkaufslimit von 4000 Eintrittskarten pro Tag wurde immer ausgeschöpft. Das Festivalgelände war der ausschlaggebende Faktor für den Erfolg des Megaevents. Das ehemalige Freizeit- und Vergnügungsbad Tropicana, welches 1937 erbaut, und im Jahr 2000 geschlossen werden musste, bot die einzigartige Kulisse für Dismaland (Abb. 27).¹⁶⁰ Insofern gibt es zwischen Dismaland und der *BundeskunstHall of Fame* Parallelen, denn beide Ausstellungsprojekte boten den Besuchern durch ihr Begleitprogramm zusätzliche Unterhaltung neben den konventionellen Exponaten. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Umnutzung und Neugestaltung einer ungenutzten Räumlichkeit, in beiden Vorhaben spielt diese Tatsache eine wesentliche Rolle. Die Revitalisierung von Leerstand und nicht genutzten Räumen kann also ein potenzieller Erfolgsfaktor für die Konzeption einer Kunstveranstaltung in diesem Bereich sein.

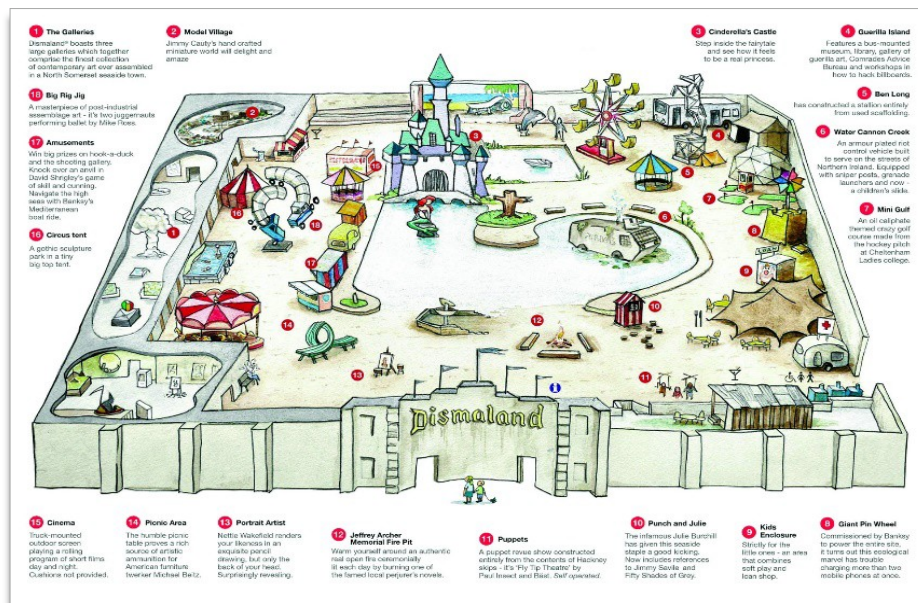


Abb. 27: Dismaland Map

¹⁶⁰ <http://dismaland.co.uk> (Stand: 15.12.2015)

CityLeaks Urban Art Festival

In Deutschland ist das *CityLeaks Urban Art Festival* eins der größten Festivals welches Graffiti, Street Art und Urban Art in seinen thematischen Fokus stellt. Seit 2011 wird es wie eine Biennale zweijährlich vom Kunstverein *artrmx e.V.* in Köln veranstaltet. Das Festival prägt die Wahrnehmung der Stadt Köln in diesem Kontext wesentlich. Obwohl es immer einen starken lokalen Bezug pflegt, ist es in der internationalen Urban Art Szene bekannt. Die zum Teil politisch aufgeladenen Themen der Wandgestaltung im gesamten Stadtgebiet erzeugen immer wieder Aufmerksamkeit in der Presse. Der belgische Künstler *ROA* gestaltete etwa eine Häuserfassade mit einem riesigen kopfüber hängenden gehäuteten Hasen, worauf eine Diskussion über eine mögliche Übermalung unter den Anwohnern und in den lokalen Medien entbrannte.

Ab 2013 wurde der Vermittlungs- und Partizipationsgedanke vertieft und verstärkt in das Planungskonzept aufgenommen. Eine *Urban Hacking Academy* unter der Leitung von Alain Bieber bat allen Interessierten die Möglichkeit praktisches und theoretisches Insiderwissen aus der Szene zu erlangen. Der Ankündigungstext der *Urban Hacking Academy* richtete sich ausdrücklich an Laien:

*„In der ‘Urban Hacking Academy’ ist Partizipation erwünscht. Zum diesjährigen CityLeaks-Festival ermöglichen der Autor und Kurator Alain Bieber sowie die Künstler The Wa, Brad Downey & Allan Gretzki ein kostenloses Ausbildungstraining für künstlerische Interventionen, Performances und temporäre Kunst im öffentlichen Raum. Vermittelt werden theoretische und praktische Grundlagen der Street-Art, subversive Techniken und Guerilla-Strategien der Postgraffiti-Bewegung. Die Teilnehmer realisieren zudem eine eigene Arbeit im öffentlichen Raum und erhalten am Ende der Urban Hacking Academy ein ‘Street-Art-Diplom. An der Akademie teilnehmen kann jeder Interessierte – je weniger Vorwissen vorhanden, desto besser.“*¹⁶¹

Die Resonanz auf das Angebot war gut und die Teilnahme am Academy-Programm sehr rege. Als Vermittlungs- und Partizipationsmöglichkeit war sie eine ideale Ergänzung zu den klassischen Führungen, die seit Beginn der Festivalreihe angeboten werden. Diese finden regelmäßigen während der Festivalzeit statt. Die Teilnehmer werden dabei zu den bemalten Wänden und zu ausgewählten Galerien navigiert, die auf Graffiti, Street Art und Urban Art

¹⁶¹ <http://urbanshit.de>

spezialisiert sind. Dazu gehören die Galerie von der Kunstagentin Anne Scherer¹⁶² und die Galerie *Rutkowski*;⁶⁸, die das Künstlerduo *Moses & Taps*TM vertritt. Die Führungen vereinen auf diese Weise Kunstvermittlung und Verkaufsoptionen. Sie richten sich an ein breites Publikum und finden bei Kölnern und Touristen jedes Mal aufs Neue regen Anklang.¹⁶³ Die Stadt Köln profitiert dabei vom Prestige der internationalen Künstler, die während des Festivals Fassaden gestalten oder urbane Interventionen initiieren. Darüber hinaus wird auch das Stadtbild nachhaltig positiv beeinflusst. Städte wie London, Berlin, Barcelona, Paris und New York werben bereits mit dem suburbanen Flair der Streetart und der aufwendig gestalteten Graffitiwände, die jährlich tausende Touristen anziehen.



Abb. 28: Hyuro, Köln 2017

Ein weiteres Potential des Festivals wurde 2017 umso progressiver von den *City Leaks* Festivalmachern unter dem Titel *Sharing Cities* angegangen. Über drei Wochen hinweg gastierte die Festivalzentrale am Ebertplatz in der Kölner Innenstadt. Der Programmschwerpunkt lag bei dieser Ausgabe des Festivals auf Nachhaltigkeit im städtischen

¹⁶² Als Street- und Urban Art Galeristin veranstaltet Anne Scherer exklusive Exkursionen zu themenbezogenen Veranstaltungen und Ausstellungen. Im Rahmen der *BundeskunstHall of Fame* fand eine solche externe Führung statt, die von der Organisation der Bundeskunsthalle unabhängig war.

¹⁶³ <https://blog.koeln-tourismus.de>

Zusammenleben durch bürgerliches Engagement und weniger auf der Gestaltung von Fassaden. Eines der wenigen, dafür umso mehr beachteten Murals wurde von *Hyuro*, die ebenfalls an der *BundeskunstHall of Fame* teilnahm, gestaltet (Abb. 28). Die Liste von Künstlern, die sowohl an der *BundeskunstHall of Fame*, als auch bei *City Leaks* vertreten waren, wird ergänzt von Boris Tellegen, Jereon Erosie und Aida Gomes (2015), dem Künstlerkollektiv Klangfiguren und *Tika* aka Maja Hirst (2013), sowie Lucy Mc Laughlan, die bei dem ersten *City Leaks Festival* eins der größten Murals gestaltete. Die Gemeinsamkeiten in der Auswahl der Künstlerpositionen verdeutlicht die Relevanz der Beteiligten für die Genres Street Art und Urban Art. Der wesentliche Unterschied der Vorhaben liegt in der programmatischen und chronologischen Ausrichtung, sowie in der institutionellen Konstitution.

4. Forschungsstand

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Graffiti findet in zahlreichen Disziplinen statt und zeichnet sich durch Multidisziplinarität aus. Es befassen sich vor allem die Sozialwissenschaft, Archäologie, Kriminologie, Psychologie, Architektur, Germanistik, Literaturwissenschaft, Politikwissenschaft, Kulturwissenschaft und die Kunstwissenschaft mit dem Phänomen Graffiti als Forschungsgegenstand. Für ein grundlegendes Verständnis im Umgang mit der Erforschung von Graffiti ist eine interdisziplinäre Herangehensweise erforderlich, jedoch sind bei den Untersuchungen aus den verschiedenen Disziplinen einheitliche Rahmenstrukturen nicht vorhanden. Die verschiedenen Disziplinen definieren ihre Problemstellungen und Ziele weitgehend autark, dabei werden die Forschungsschwerpunkte je nach Disziplin recht unterschiedlich gesetzt und Ergebnisse selten interdisziplinär kommuniziert. Ein Abgleich von Gemeinsamkeiten und Berührungspunkten findet kaum statt und ein Voranbringen von neuen Wissensinhalten wird damit erschwert. So kommen die meisten wissenschaftlichen Abhandlungen, die sich mit dem Themenkomplex Graffiti beschäftigen im Wesentlichen nicht über die Erläuterung der Grundbegriffe und der allgemeinen Entstehungsgeschichte hinaus. In diesem Teil der Arbeit werden wissenschaftliche Publikationen und Vorhaben näher erläutert, die einen wesentlichen Beitrag zum Graffiti Diskurs beigetragen haben. Dazu zählen auch Publikationen, die nicht primär Graffiti als Gegenstand haben, sondern vorrangig die Street Art untersuchen.

4.1 Graffitiforschung

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Graffiti kann laut Northoff seit etwa 200 Jahren anhand literarischer und gegenständlicher Quellen belegt werden.¹⁶⁴ Die explizite Graffitiforschung befasst sich namensgebend mit der Erforschung verschiedenartiger Graffiti- von historischen Graffiti Inschriften¹⁶⁵ bis hin zu neuzeitlichen Graffiti Genres wie dem Writing. Im deutschsprachigen Raum erheben zunächst das 1978 von Axel Thiel gegründete *Internationale Graffiti- und Street-Art-Archiv* und das 1996 daraus hervorgegangene *Institut für Graffitiforschung* von Susanne Schaefer-Wiery und Norbert Siegl den Anspruch auf eine internationale Zentrale der Graffitiforschung.¹⁶⁶

Thiel publizierte 1981 unter dem Titel Beiträge zur Graffiti Forschung themenspezifisch und lancierte somit erstmalig eine graffitiorientierte Forschungsdisziplin. Von 1983 bis 1996 erschien die 34-teilige Reihe *Einführung in die Graffiti-Forschung*, die jedoch dem internationalen Anspruch nur insofern gerecht wurde, als das der Titel der Publikation und der Name der Arbeitsgruppe ins Englische übersetzt wurden.^{167 168 169}

Das Onlineportal¹⁷⁰ des Instituts für Graffiti Forschung ist die einzige Folgeerscheinung der damals umfangreich angelegten Tätigkeiten der Arbeitsgruppe und büßt mittlerweile deutlich an Aktualität ein.¹⁷¹ So werden neben dem Verweis auf archäologische Funde Bildgalerien mit Pieces aus dem Writing Genre präsentiert und eine Sammlung an Presse- und Zeitungsartikeln ohne ein erkennbares Prinzip bereitgestellt. Einer differentiellen Auseinandersetzung der unterschiedlichen Graffiti Genres wird auf der Internetpräsenz im Detail weitestgehend unmethodisch nachgegangen, stattdessen gibt es Verlinkungen zu Facebook-Fotogalerien von Schul-Workshops die das Institut betreut hat. Aus dem Titelspektrum der Publikationsreihe des Instituts lässt sich zudem kein thematischer Schwerpunkt ablesen.

¹⁶⁴ Northoff (2005): 13.

¹⁶⁵ Im Gegensatz zur Epigrafik, der allgemeinen Inschriftenkunde, sind historische Graffiti ausschließlich informelle Inschriften, welche ohne offiziellen Auftrag angefertigt wurden.

¹⁶⁶ www.graffitieuropa.org

¹⁶⁷ Vgl. Thiel (1995)

¹⁶⁸ www.graffiti.org

¹⁶⁹ Vgl. Thiel (1995)

¹⁷⁰ www.graffitieuropa.org

¹⁷¹ Glaser (2017): 33.

Unter diesen Voraussetzungen ist es nicht verwunderlich, dass sich die Graffiti-forschung seit ihrer Entstehung im wissenschaftlichen Diskurs nicht etablieren konnte.

Klarheit über das Feld der Graffiti-forschung zeichnet sich vielversprechend seit Neuestem ab. Seit 2017 ist der Blog *Historische Graffiti - Graffiti-forschung vernetzt* von Dr. Polly Lohmann, einer klassischen Archäologin der Universität Heidelberg, ins Leben gerufen. Laut Beschreibung soll er der Vernetzung und epochenübergreifenden Diskussion von Methoden und Perspektiven der deutschsprachigen Graffiti-forschung dienen. Der Fokus liegt in der historischen Zeitrahmung, die sich von den Bittinschriften an ägyptischen Tempeln über mittelalterliche Besucherinschriften bis hin zu Häftlingsgraffiti aus dem KZ Theresienstadt erstreckt.¹⁷² Der Blog war eine flankierende Maßnahme zu einem Kongress mit dem Titel *Historische Graffiti als Quellen - Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs* am Institut für Klassische Archäologie der Universität München. Im Mittelpunkt stand der Expertenaustausch über die Dokumentations- und Konservierungsmöglichkeiten der vom Verfall bedrohten Inschriften von der Antike bis in die Neuzeit. Diese Vorhaben bestärken die Graffiti-forschung als wissenschaftliche Disziplin, die sich nun von Graffiti Genres wie dem Writing oder verwandten Genres wie der Street Art löst.

4.2. Wissenschaftliche Literatur

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels beschrieben wird die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung zum Themenkomplex Graffiti von einer Reihe verschiedener Disziplinen bestritten. Einen Überblick über alle wissenschaftlichen Artikel, Papers und Journals zu erlangen erscheint unmöglich, da weltweit tausendfach zum Thema publiziert wurde und täglich weitere Literatur und Texte in der Tagespresse veröffentlicht werden, die relevante Positionen und Neuigkeiten zum Thema anbieten.

Daher wird im Folgenden zunächst die Standardliteratur zum Themenkomplex Graffiti vorgestellt die sich auf das Genre Graffiti-Writing und Street Art bezieht.¹⁷³ Zum anderen werden Publikationen, die sich während der Vorbereitung zur Dissertation als aufschlussreich erwiesen haben, vorgestellt. Zur Übersicht wird die Auflistung chronologisch vorgenommen

¹⁷² <https://historischegraffiti.wordpress.com>

¹⁷³ Diesbezüglich Essay *'Kool Killer'* von Jean Baudrillard aus dem Jahr 1978, welcher im bezugnehmenden wissenschaftlichen *Diskurs* oftmals (re-)zitiert wird nicht dazu. Aus Artikel aus wissenschaftlichen Journals und Magazinen werden in diesem Kontext nicht berücksichtigt.

und in internationale und nationale Publikationen unterteilt. Letztere werden zudem in die Kategorien Gemeinschaftspublikationen und wissenschaftliche Publikationen mit dem Fokus auf Street Art getrennt.

Internationale Publikationen:

Castleman, C. (1982): *Getting Up: Sub-way Graffiti in New York*. Cambridge: MIT Press

"Getting Up" wird im Graffiti-Jargon das Streben nach Anerkennung und Bekanntheit, dem sogenannten Fame, genannt. Der Soziologe Castleman dokumentierte als erster die New Yorker Writer-Szene anhand von Interviews. Neben Künstlern, wie dem Graffiti-Writer Lee George Quiñones, kommen auch Polizisten und MTA-Angestellte¹⁷⁴ zu Wort. Castlemans Insidergeschichten machten das Buch neben der subjektiven Darstellung der Szene zum Erfolg, es ist wahrscheinlich die meist zitierte wissenschaftliche Publikation zum Thema weltweit.

Ferrel, J.(1993): *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern University Press

Ferrell unternimmt eine umfangreiche Feldforschung mit dem Fokus auf Graffiti in der Stadt Denver. Er untersucht dabei hauptsächlich die Kriminalisierung von Graffiti und politische Kampagnen als Graffiti-Gegenmaßnahmen. Neue wesentliche Erkenntnisse gab es in dieser Publikation nicht, sie verifizierte in erster Linie die Aussagen in Castlemans *Getting Up*.

Macdonald, N. (2001): *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Hampshire: Palgrave Macmillan

Die Dissertation der Ethnologin Nancy Macdonald geht der Frage nach, welche Rolle die Subkultur im sozialen Leben der oft jugendlichen Individuen spielt. Macdonalds Hauptbeitrag zum Forschungsfeld ist eine Theorie der Geschlechterrollen im

¹⁷⁴ MTA: Metropolitan Transportation Authority: Verkehrsunternehmen in New York

Graffiti-Kontext. Im Allgemeinen verortet sie Graffiti im Kontext des Hip Hop, sie bezeichnet die diskutierte Subkultur daher als Hip-Hop-Graffiti..

Austin, J. (2001): Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City. New York: Columbia University Press

Rahn, J. (2002): Painting Without Permission: Hip Hop Graffiti Subculture. Connecticut: Bergin and Garvey

Mit einer breiten Palette an Interviews und Pressematerial fokussierten diese beiden Werke ähnlich wie Ferrell und Macdonald Graffiti-Writing als politisches und sozioökonomisches Phänomen, sowie als Bestandteil der Hip Hop-Kultur. Auch diese Publikationen belegen die Untersuchung von Castleman aus dem Jahr 1982.

Miller, I.L. (2002): Aerosol Kingdom: Subway Painters of New York City. Jackson: University Press of Mississippi

Der Kulturhistoriker Ivor L. Miller veranschaulicht visuelle und kulturelle Aspekte von Graffiti in New York von Ende der 1960er bis zur Jahrtausendwende. Besonders sind die zahlreichen Illustrationen, die von den interviewten Graffiti-Writeern exklusiv zur Verfügung gestellt wurden.

Gottlieb, L. (2008): Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis. Jefferson: McFarland

Lisa Gottlieb entwickelt basierend auf Panofskys Theorie der ikonographischen Analyse ein Klassifikationsmodell zur Kategorisierung von Graffiti-Stilen. Ihr System wurde nach der Ausarbeitung von Bildkatalogen in Archiven, Bibliotheken und Museen getestet und nach eigenen Angaben zumindest theoretisch als tauglich empfunden. Gottliebs Analyse- und Klassifizierungs-System fand nach ihrer eigenen Erprobung im bewanderten und wissenschaftlichen Kontext jedoch keine weitere Anwendung mehr.

Stewart, J. (2009): Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s. New York: Abrams

Die Publikation ist eine Neuauflage der Dissertation des Künstlers und Kunstlehrers Jack Stewarts, die bereits 1999 fertiggestellt wurde. Das Hauptaugenmerk liegt auf U-Bahn-Graffiti von 1970 bis 1977. Stewart identifiziert stilistische Veränderungen, die er als "evolutionäre Entwicklung" in sieben Perioden unterteilt. Diese Periodisierung wird durch über 275 Fotografien verdeutlicht und erweist sich als übersichtlich und nachvollziehbar.

Snyder, G. J. (2009): Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground. New York: New York University Press.

Die Publikation des Soziologen und Ethnographen Snyder wird immer wieder zitiert. Tatsächlich können der Publikation keine neuen Erkenntnisse abgewonnen werden.

Nelli, A. (2012): Graffiti a New York. Mailand: Globcom Wholetrain Press

Das Buch basiert auf der Bachelorarbeit Andrea Nellis und wurde bereits 1978 in Italien veröffentlicht. Erst 2012 wurde es durch die englische Übersetzung als solide Grundlagenarbeit sichtbarer und hat seitdem einen hohen Stellenwert im wissenschaftlichen Diskurs eingenommen.

Kimvall, J. (2014): The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti. Arsta: Dokument Press

Jakob Kimvall beschreibt in seiner Dissertation Graffiti in vier historischen und kulturellen Kontexten: Das Graffiti-Schreiben an der Berliner Mauer, die Zero Tolerance on Graffiti in Stockholm in den 1990er Jahren, die Wechselwirkungen zwischen subkulturellen Graffiti und den kulturellen und kommerziellen Interessen der institutionellen Kunstwelt in den 1970er und 80er Jahren und das Sammeln, Organisieren und Veröffentlichen von Bildern von Graffiti-Enthusiasten. In der

Publikation wird zudem erläutert wie öffentliche und kommerzielle Institutionen die Akzeptanz oder die Ablehnung von Graffiti als Kunst und/-oder Verbrechen beeinflusst.

Seit Kimvalls Expertise wurden keine weiteren internationalen Publikationen zum Themenkomplex Graffiti veröffentlicht die einen wesentlichen Beitrag zum Diskurs geleistet haben, lediglich Publikationen von Wissenschaftsverlagen die im Eigentlichen nicht mehr sind als validierende Überblickspublikationen. Beispielhaft sind hier vor allem im Bereich der Geistes- und Sozialwissenschaften die Publikationen vom Routledge Verlagshaus.¹⁷⁵ Die u.a. als Handbuch bezeichneten Veröffentlichungen hatten in der Kürze der Zeit noch nicht die Gelegenheit sich im wissenschaftlichen Diskurs zu bewähren.

Nationale Publikationen:

Wilde Bilder. Graffiti und Wandbilder. Kunstforum International Bd. 50, 4/62, Juni

1982 erschien im Kunstforum Band 50 eine Reihe von Texten über Graffiti im kunsttheoretischen Kontext. Das Graffiti-Writing wurde in diesem Band schlicht als Graffiti-Szene New York bezeichnet. Die Texte, die unter anderem von dem Kunstkritiker und Soziologen Walter Grasskamp geschrieben wurden, verfolgen teilweise einem wissenschaftlichen Anspruch.

Thiel, A. (Hg) (1983): Einführung in die Graffiti-Forschung, Bände 1-2. Kassel: Selbstverlag

Thiel untersucht das Phänomen Graffiti zum größten Teil unter dem Aspekt seiner literarischen und lyrischen Aussage und bietet sehr ausgedehnte Ausführungen mit weitreichendem Interpretationsspielraum an.

Neumann, R. (1991): Das wilde Schreiben. Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Straßen. Essen: Die blaue Eule

Renate Neumann verhandelt in ihrer Publikation sämtliche Graffiti-Phänomene in Bezug auf ihre Funktion als Zeichen im Stadtraum und belegt ihre Thesen in dem sie sich unter anderem auf Brassäi oder Jean Baudrillard bezieht.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Vgl. ROSS, J.I. (Hrsg.) (2016) / LOVATA; OLTON (Hrsg.) (2015)

¹⁷⁶ Neuman (1986): 10.

Stahl, J. (Hg.) (1989): An der Wand - zwischen Anarchie und Galerie. Köln: DuMont

Der Kurator, Kunsthistoriker und Wissenschaftler Johannes Stahl beleuchtet die Stellung der Graffiti-Kultur in der Kunst und bietet neben seinen Texten Essays von Gastautoren und Interviews mit John Fekner, *Blek le Rat* und anderen an.

Stahl, J. (1990): Graffiti: zwischen Alltag und Ästhetik. München: Scaneg

Dies ist wahrscheinlich die meist (re-)zitierte wissenschaftliche Arbeit zum Thema Graffiti aus dem deutschsprachigen Raum.

Northoff, T. (2005): Graffiti: Die Sprache an den Wänden. Wien: Löcker Verlag

Northoff bietet neben historischen Vergleichen Analysen von Punk-, und Raver-Graffiti bis hin zum Fußballfan-Graffiti, dabei liegt sein Fokus stets in soziokulturellen Zusammenhängen, die er anhand zahlreicher Beispiele veranschaulicht.

Gemeinschaftspublikationen im deutschsprachigen Raum

An Gemeinschaftspublikationen sind in den letzten Jahren lediglich zwei Publikationen erschienen, die nach wissenschaftlichen Ansprüchen solide strukturiert sind.

Beuthan, R.; Smolarski, P. (Hg.) (2011): Was ist Graffiti? Würzburg: Königshausen & Neumann

Das Werk ist das Endergebnis eines interdisziplinären Workshops der im September 2009 an der Friedrich-Schiller Universität in Jena stattgefunden hat. Ausgangslage war eine intensive Auseinandersetzung mit Graffitiformen die auf ihre verschiedenen Anfertigungstechniken und medialen Darstellungs- und Verbreitungsformen untersucht wurden. Besondere Aufmerksamkeit verdient der Beitrag Oldschool- Renaissance, Toy-Stil und Rückgriff auf die Postmoderne - drei Tendenzen des europäischen Writings im 21. Jahrhundert von Stefan Gregor. In seinem Beitrag wird pragmatisch demonstriert wie eigentlich antiquierte Stilmerkmale im Graffiti-Writing als Vintage-Stil wieder zu einem Trend wurden.

Youkhana, E.; Förster, L. (Hg.) (2015): Grafficity - Visual Practices and Contestations in Urban Space. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

Der Sammelband ist das Ergebnis des gleichnamigen Kongresses, der bereits im Jahr 2013 vom Internationalen Kolleg Morphomata in Köln veranstaltet wurde. In den wissenschaftlichen Textbeiträgen wird Graffiti als eine urbane Subversion zwischen politischer Meinungsäußerung, Kommerzialisierung und Aneignung durch den (Kunst-) Markt untersucht. Zudem wird in vielen Texten die Auffassung vertreten, dass Graffiti und Street Art zunehmend als Instrument zur kollektiven Wiederaneignung des Stadtraums, und damit zur Artikulation verschiedener Formen von Zugehörigkeit, Ethnizität und Bürgerschaft, genutzt werden. Der Fokus liegt dabei auf der Rolle von Graffiti in der spanischsprachigen Welt, beinhaltet aber auch Einblicke in historische Inschriften im antiken Rom und Mesoamerika, sowie die Graffiti-Bewegung in Ägypten während des Arabischen Frühlings. Der Sammelband ist teilweise in Englisch und Deutsch verfasst, er ist in seiner wissenschaftlichen Qualität und in seiner interdisziplinären Textqualität unter den Sammelbänden zum Themenkomplex Graffiti bisher ein unübertroffenes Vorzeigebispiel, auch wenn viele Informationen die in der Publikation geschildert werden, im laufenden Diskurs zum Themenkomplex Graffiti seit Langem bekannt waren.

Preußler, J. (Hg.) (2017): The Death of Graffiti. Berlin: Possible Books/ Menetekel

Dem Buch liegt ein Text von Oliver Kuhnert zugrunde, in welchem dieser 18 Thesen über den vermeintlichen Tod der Graffiti-Kultur verfasst hat. Sie sind eine Fundamentalkritik, die ohne konkrete Beispiele zu nennen, die zunehmende ästhetische Vereinheitlichung, Homogenisierung und Stagnation in der Entwicklung der Graffiti-Kultur, insbesondere des Graffiti-Writings kritisiert. Da Kuhnert in der Graffiti-Szene ein unbeschriebenes Blatt ist und seine pauschalisierende Argumentation auf anzunehmenden Frustrationen beruht, sind seine Thesen streitbar. Preußler lud 33 Autoren ein, Kuhnerts Thesen in Form eines Textbeitrags zu kommentieren. Die Einladungen wurden mit teilweiser harscher Kritik, wissenschaftlicher Objektivität oder stark emotional aufgeladenen Textbeiträgen unterschiedlichster Art erwidert, die größtenteils den gängigen wissenschaftlichen Standards nicht entsprechen.

Wissenschaftliche Publikationen aus Deutschland mit dem Fokus auf Street Art

Spezial auf die Street Art bezogen sich seit dem Jahr 2007 eine ganze Reihe von Publikationen die fast alle im Transcript Verlag veröffentlicht wurden.

Reinecke, J. (2007): Street-Art: Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz. Bielefeld
Transcript

Die wohl bekannteste dieser Arbeiten stammt von der Kulturwissenschaftlerin Julia Reinecke. Sie basiert auf Ergebnissen einer qualitativen Studie, für die sie vier Jahre lang eine intensive Recherche in London, Brasilien und Deutschland betrieben und namhaften Akteure wie *Blek Le Rat*, *D*Face*, *Space-Invader*, oder Jeroen Jongeleen interviewt hat. Reinecke nimmt sich für ihren theoretischen Unterbau der Feldtheorie von Pierre Bourdieu an und begründet ihre Forschungsansätze zudem mit den Subkulturtheorien von Sarah Thornton und David Muggleton. Street Art wird daher vorwiegend als ein subkulturelles Phänomen betrachtet und wirkt im weiteren Verlauf der Arbeit schwärmerisch, da zum Beispiel auch auf den einhergehenden Kleidungsstil verwiesen wird.

Blanché, U. (2010): Something to s(pr)ay: Der Street Artist Banksy: Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag

Blanché, U. (2012): Konsumkunst: Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst.
Bielefeld: Transcript

Blanché analysiert in beiden Veröffentlichungen das künstlerische Werk Banksys und Hirsts und stellt die Künstler *Blek Le Rat* und Shepard Fairey als wichtige Vertreter der Street Art vor.

Derwanz, H. (2013): Street Art-Karrieren: Neue Wege in den Kunst- und Designmarkt.
Bielefeld: Transcript

Auch Derwanz führte eine mehrjährige Feldforschung durch und bereiste dazu unter anderem London, Stockholm und New York. Hauptsächlich werden in der Publikation, die in erster Linie eine ethnografische Studie ist, Karrieren von Künstlern, hier insbesondere *Banksy* und Shepard Fairey, beschrieben denen es gelungen ist sich auf dem Kunst- und Designmarkt durchzusetzen. Dazu untersucht Derwanz unter anderem welche Rolle dabei Kuratoren und Galeristen spielen und wie sich Blogbeiträge auf die Popularität von Street Art Künstlern auswirken.

Glaser, K. (2017): Street Art und neue Medien Akteure – Praktiken – Ästhetiken. Bielefeld: Transcript

Das auf der Dissertation Glasers basierende Buch untersucht vorrangig Praktiken und Ästhetiken der Street Art in Verbindung mit digital vernetzten Medien. Glaser greift dabei aktuelle Tendenzen in der Street Art-Szene auf und stellt für ihre Studie Bezüge zu Themen der Netzpolitik und Medienästhetik her. In diesem Sinne erbringt Glasers Dissertationsschrift ähnlich neue Erkenntnisse wie Derwanzs Publikation.

4.3 Vortrags- und Diskussionsveranstaltung

Es gibt unzählige Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen über den Themenkomplex Graffiti. Kein noch so kleines Ausstellungsformat über Graffiti, Street- oder Urban Art kommt ohne eine Podiumsdiskussion aus. Kongresse, Symposien, Tagungen und Panels verfolgen unterschiedlichste Ziele mit äußerst verschiedenen Herangehensweisen. Dies ist insbesondere begründet in der Ausrichtung der Veranstalter aus verschiedenen Fachgebieten. Aufgrund der mangelnden Kommunikation untereinander und den nicht einheitlichen theoretischen Voraussetzungen sind die Ergebnisse solcher Veranstaltungen in der Regel wenig weiterführend für den wissenschaftlichen Diskurs.

Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf die Darstellung des populärwissenschaftlichen- und wissenschaftlichen Diskurses zum Themenkomplex Graffiti auf Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen im deutschsprachigen Raum (mit dem weiteren Fokus auf die Region Köln-Bonn). Hierbei liegt der Fokus auf Veranstaltungen, die den Diskurs nachhaltig geprägt haben. Dementsprechend werden auch relevante Podiumsdiskussionen, die als Begleitprogramm zu signifikanten Ausstellungsprojekten stattfanden, genannt.

Bereits 1997 veranstaltete das Institut für Graffiti-Forschung einen internationalen Graffiti-Kongress in der Wiener Hochschule für Angewandte Kunst. Nach eigenen Angaben führten die damals erarbeiteten Ergebnisse im Raum Österreich zu einem verbesserten Verständnis im Umgang mit dem Graffiti Writing und sorgten für ein toleranteres und aufgeklärteres Klima.¹⁷⁷ 2006 veranstaltete das Institut für Graffiti-Forschung einen weiteren Kongress zum Thema Graffiti und Street Art an dem auch namhafte Künstler wie Harald Naegeli und *Blek le Rat*

¹⁷⁷ www.graffitieuropa.org

Teilnahmen.¹⁷⁸ Unter den Referenten waren neben Volkskundlern, Kunsthistorikern, Kunstwissenschaftlern und Soziologen, ein Rechtsanwalt, ein Gebäudereiniger, ein Parlamentarier und eine Galeriebesitzerin. Die Vortragsthemen waren demzufolge breit gefächert.

2001 fand der erste diskursorientierte *Graffitolog* unter Beteiligung der damaligen Kölner Kulturdezernentin Hüllenkremer, der Hamburger Graffiti Expertin Barbara Uduwerella und des Münchner Oldschool Writers Cheech im Kulturbunker im rechtsrheinischen Köln Mülheim statt.¹⁷⁹ Initiiert wurde *Graffitolog*¹⁸⁰ von der Initiative *CasaNova*, welche sich 2001 aus Künstlern der Denkwerkstatt Graffiti als Reaktion auf die Kölner Anti-Spray-Aktion *KASA*¹⁸¹ formierte.¹⁸² Ziel von CasaNova war es sich mit sozialem Engagement in Form von Workshops und Aufklärungsarbeit in der regionalen Politik als kritischer Dialogpartner gegen die aufkommende Anti-Graffiti-Hysterie zu positionieren.

2005 und 2006 wurde in Berlin der *Anti-Graffiti-Kongress*¹⁸³ veranstaltet, der schon durch seinen Titel eine deutlich negative Einstellung zum Themenkomplex vermittelte.

Die hier genannten Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen sind exemplarisch für die unterschiedlichen Strömungen des Diskurses. Im Kern dreht sich dieser seit seinem Beginn darum, ob das Verhandelte nun Kunst oder Vandalismus sei, oder wie revolutionär Graffiti als Teil der urbanen Kommunikationslandschaft tatsächlich ist. Über diese Prämisse geht der Gedankenaustausch im Wesentlichen selten hinaus. Vermehrt stehen dafür Fragen im Hinblick auf nachhaltige Stadtentwicklung auf der Agenda die praktisch unbeantwortet bleiben. Beharrlich wird von nicht spezialisierten Wissenschaften dem Graffiti und der Street Art ein einflussreicher Stellenwert in der urbanen Kommunikation zugeschrieben wie die folgenden Erläuterungen der Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen aus den letzten Jahren zeigen.

Street Art - Die Straße als Labor wurde ein Vortrag im Rahmen des achten Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik im Jahr 2011 in der Kunstakademie in Düsseldorf betitelt.¹⁸⁴

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ www.mzee.com

¹⁸⁰ <http://graffitolog.blogspot.com/>

¹⁸¹ Die KASA wurde bereits im Jahr 1998 vom Interessensverband Kölner Geschäftsleute und Hausbesitzer ins Leben gerufen.

¹⁸² www.taz.de

¹⁸³ Vgl. Hening (Hrsg.) (2005)

Da der Referent Marcel Heinz einer von achtzig Vortragenden war, ist es unwahrscheinlich, dass den vielfältigen Fragestellungen zu Street Art als Teil des Themenkomplex Graffiti wirklich angemessen nachgegangen werden konnte. Dennoch war die Positionierung in der Agenda des Kongresses prinzipiell ein wichtiger Schritt zur Etablierung des Themas in der Wissenschaft. Als transdisziplinäre Plattform war der Kongress¹⁸⁵ ideal um den Themenkomplex Graffiti, in diesem Falle speziell mit dem Fokus auf die Street Art, auf hohem wissenschaftlichen Niveau vorzustellen. Ebenfalls 2011 veranstalteten die Leipziger Forschungsgruppe *Soziales e.V.* und das Institut für Soziologie der Leibniz Universität Hannover mit Unterstützung der Fakultät für Philosophie und Sozialwissenschaften der Universität Leipzig die Tagung *Graffiti, Street Art, Schablonengraffiti: Überschneidungen und Differenzen*.¹⁸⁶ Die Ergebnisse dieser geschlossenen Veranstaltung wurden jedoch nicht veröffentlicht.

Festivals und Ausstellungsprojekte zum Thema erfahren dagegen meist mehr Beachtung und sprechen neben den Fachleuten ein großes internationales Publikum an. Das *CityLeaks Festival* in Köln, welches nicht im wissenschaftlichen Kontext verankert ist veranstaltet seit seiner Gründung 2011 regelmäßig Symposien, die auch überregional von Graffiti- Street Art- und Kunstexperten beachtet und geschätzt werden. Im Fokus des ersten *CityLeaks* Symposium stand der öffentliche Raum als Ort des Dialoges durch Urban Art.¹⁸⁷ Die Diskussion wurde in diesem Fall von den Sozialwissenschaften forciert, die Soziologen Sascha Schierz und Maurice Kusber zählten zu den eingeladenen Gästen. Die Sozialwissenschaften waren damit einmal mehr in einer Diskussionsrunde zum Thema Graffiti in der Überzahl.

2012 referierte Marcel Heinz auf der Internationalen Fachkonferenz Ursprünge der Bilder, Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft, unter dem Titel *Born in the Streets* -

¹⁸⁴ <http://www.dgae.de>

¹⁸⁵ Der Kongresstitel lautete: Experimentieren, um zu sehen - Zur Theorie und Praxis ästhetischen Experimentierens

¹⁸⁶ <http://n.blogspot.de>

¹⁸⁷ Am 22.09.11 moderierte ich in den Räumlichkeiten des Motoki Kollektivs in Köln Ehrenfeld das Symposium zum ersten *CityLeaks Festival*. Neben dem thematischen Fokus der Debatte auf die künstlerische Nutzung des öffentlichen Raums stand die Annäherung an das Thema aus lokaler Perspektive statt. Dazu wurden auch konkrete Vorkommnisse des Festivalprojekts als Fallbeispiel besprochen. Wie beispielsweise die Übermalung eines die *IMR Crew* und *KES Crew* Rooftops am Hansaring durch den weltweit bekannten italienischen Künstler Blu der im Rahmen des Festivals die Wand mit den bereits vorhandenen Graffiti-Pieces neugestaltete. Eine positive Wertschätzung und Existenzberechtigung der illegal entstandenen Graffiti-Pieces gegenüber der bewilligten Wandmalerei von *Blu* fand in der Diskussion bei den Initiatoren und allen Beteiligten wenig Anklang.

Meaning by Placing.¹⁸⁸ Heinz¹⁸⁹ gelang es damit den Themenkomplex Graffiti aufs Neue in einem anspruchsvollen wissenschaftlichen Umfeld zu positionieren.

Ebenfalls 2012 fand eine Podiumsdiskussion im Rahmen des Festivals Streetart im Kloster – Heaven meets Earth im Exerzitienhaus des Klosters Sankt Ottilien statt. Die umfangreiche finanzielle Unterstützung¹⁹⁰ ermöglichte es den Veranstaltern, namhafte internationale Künstler einzuladen, die vor Ort großformatige Wandmalereien realisierten und einen Einblick in ihr Schaffen boten. Darüber hinaus wurden keine wissenschaftlich relevanten Erkenntnisse gewonnen.

Ein wichtiger internationaler Kongress zum Themenkomplex Graffiti wurde im Jahr 2013 vom Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln ausgerichtet. Unter dem Kongresstitel *Graffcity - Materialized visual practices in the public urban space* kamen vom 17. Bis zum 19. April renommierte Graffiti-forscher und Wissenschaftler zusammen.¹⁹¹ Der internationale Kongress war interdisziplinär und widmete sich ausschließlich dem Themenkomplex Graffiti unter wissenschaftlichen Aspekten. Zu den Referenten zählten unter anderem der Urban Art Experte Javier Abarca aus Madrid, der Soziologe Sascha Schierz und der Graffiti-forscher Martin Langner aus Köln. Als klassisches Ergebnis eines Wissenschaftskongresses erschien zwei Jahre später der Kongressband *Graffcity - Visual Practices and Contestations in Urban Space*.

2014 organisiert die *Graffiti Lobby Berlin*¹⁹² zusammen mit der Friedrich-Ebert-Stiftung den ersten deutschen Graffiti Kongress. In vier Panels wurde der Themenkomplex aus diversen Perspektiven beleuchtet. Das Referat Forum Politik und Gesellschaft der Friedrich-Ebert-Stiftung widmete sich zentralen gesellschaftspolitischen Fragestellungen im Kontext der sozialen Demokratie.¹⁹³ Auch bei diesem Kongress vertrat Sascha Schierz als Sozial-

¹⁸⁸ www.gib.uni-tuebingen.de

¹⁸⁹ Leider sind über Marcel Heinz keine Informationen als Wissenschaftler oder über seine Ergebnisse zum Forschungsvorhaben im Kontext der Street Art im Internet oder weiteren Fach- oder Wissenschaftspublikationen vermerkt.

¹⁹⁰ Veranstalter waren der Kunstverein *Vis-à-vis Eresing* und die Galerie Sankt Ottilien.

2012 Projektarbeiten und internationales Street Art Symposium im Kloster St. Ottilien, Kreis Landsberg am Lech, 24. September – 04. Oktober 2012 (Quelle: <http://heavenmeetsearth.de>)

¹⁹¹ www.morphomata.uni-koeln.de

¹⁹² Die *Graffiti Lobby Berlin* ist ein offener Kreis von Menschen, die die Graffitikultur in Berlin aktiv pflegen und fördern wollen. Die Lobby ist ein unabhängiges, transparentes Netzwerk, das Basisarbeit betreibt und für eine alternative Graffitipolitik sowie die Anerkennung von Graffiti als Kunstform wirbt (Originaltext Flyer: <https://issuu.com>).

¹⁹³ <https://berlingraffiti.de>

wissenschaftler seinen promovierten Kenntnisstand über den Themenkomplex Graffiti. Weitere Referenten waren unter anderem der Graffitianwalt Dr. Gau aus Dortmund der einen Einblick in den straf- und zivilrechtlichen Umgang mit jungen Graffitikünstlern gab, und Akim Walter, der als Hip Hop Pionier und Writer-Legende die deutsche Graffiti-Szene maßgeblich geprägt hat. In dem Auszug der offiziellen 18-seitigen Kongress-Dokumentation heißt es:

*„Unter den geladenen Teilnehmern des Kongresses waren zahlreiche KünstlerInnen, LehrerInnen, Vertreter aus Unternehmen wie Deutsche Bahn und BVG, PolitikerInnen, Vertreter von Senatsverwaltungen, Museen und Kulturprojekten, Unternehmen aus der Kreativwirtschaft, die IHK, SozialarbeiterInnen und viele mehr. Trotz unterschiedlichen Blickwinkel waren die 99 Teilnehmer bemüht, sich konstruktiv in die Diskussion einzubringen, um Handlungsansätze für die Zukunft zu entwerfen. Insofern kann der Kongress Auftakt sein, in vielen weiteren Runden mit Beteiligten und Betroffenen Perspektiven für einen alternativen Umgang mit dem Thema Graffiti herbeizuführen“.*¹⁹⁴

2015 gab es im Rahmen des Festivals 40grad urbanart in Düsseldorf und der *Backjumps Live Issue* in Berlin zwei Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen die sich am Diskurs über den Themenkomplex beteiligten. Jedoch war keine dieser Veranstaltungen explizit im wissenschaftlichen Kontext verankert. Die Podiumsdiskussion des *40grad urbanart Festivals* wurde von Alain Bieber dem Leiter des NRW-Forums unter dem Titel *Streetart: Dekoration oder Revolution?* Moderiert.¹⁹⁵ Die *Backjumps Live Issue 20+1*, welche sich als freie Plattform für urbane Kommunikation und Ästhetik versteht, lud nach acht Jahren wieder in den *Kunstraum Kreuzberg-Bethanien* ein. Im Mittelpunkt stand die einundzwanzigjährige Entwicklung von Backjumps vom Graffiti-Fanzine zum Veranstalter der damals noch einzigartigen Ausstellungsform urbaner Kunstformen.¹⁹⁶ Zur Diskussion stand die Weiterentwicklung von Graffiti bis Urban Art und wie diese die Wahrnehmung des städtischen Raums prägen. Dazu bot das Vermittlungsprogramm Vorträge, Talks, Spaziergänge und Workshops mit dem *JUNIOR LAB* vor allem auch für das junge Publikum. Ebenfalls in 2015 fand in Berlin der Kongress *Reclaim Your City - Kunst und Stadtaneignung* statt.

¹⁹⁴ www.graffiti-lobby-berlin.de

¹⁹⁵ Gäste: Klaus Klinger (Farbfieber e. V.), Klaus Rosskoth (Galerie Pretty Portal), Allan Gretzki (Künstler, Promotion über Graffiti) und Peter Michalski (Kunsthistoriker, Hood Company).

¹⁹⁶ Dieses Ausstellungsprojekt bot nach den Jahren 2003, 2005 und 2007 wieder eine, für Deutschland nach wie vor, einzigartige Zusammenstellung aktueller künstlerischer Positionen aus dem Umfeld der Street Art und darüber hinaus. *BACKJUMPS* war das erste und einzige qualitative und vermittlungsorientierte Forum in Deutschland das sich mit den Weiterentwicklungen, Ausdifferenzierungen und interdisziplinären Schnittstellen des Themenkomplex Graffiti beschäftigte.

Im Mittelpunkt standen alternative Interventionen im städtischen Raum und künstlerischer Stadt- Aktivismus, im Rahmen des Festivalprogramms wurden Strategien der Street Art und Graffiti in zahlreichen Tutorials und Vorträgen vorgestellt, wobei einer Auseinandersetzung unter wissenschaftlichen Ansprüchen nicht nachgegangen wurde.

Mit umfangreicher Beteiligung deutscher Experten fand 2015 in Venedig die Veranstaltung The Bridges of Graffiti statt. In einer mehrtägigen Talkreihe referierten unter anderem Robert Kaltenhäuser, Harald Hinz, Tobias Berenthin Linbald und Jens Besser neben internationalen Graffitiexperten wie Francois Chastanet und Jacob Kimvall, die international den wissenschaftlichen Diskurs zum Themenkomplex Graffiti maßgeblich geprägt haben. Insofern war die veranstaltete Talkreihe auch im deutschsprachigen Raum für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Graffiti von Bedeutung.¹⁹⁷

Unter dem Titel *urban art - creating the urban with art* veranstaltete das Institut für Kunst und Bildgeschichte der Humboldt Universität zu Berlin im Jahr 2016 eine Tagung, die unter anderem Gentrifizierung, Werbung, Stadtmarketing, Kommodifizierung und Vandalismus als ambivalente Bereiche des Themenspektrums der Urban Art verhandelte. Urban Art, so die Veranstalter, biete die Möglichkeit durch den impliziten Begriff des Urbanen über die gegenwärtige Entwicklung der Stadt und ihre Medialisierung und Ästhetisierung nachzudenken. Zur Diskussion wurde eine Auswahl der gegenwärtig renommiertesten Fachleute eingeladen.¹⁹⁸ Erwartungswidrig wurde der Begriff Graffiti von lediglich einem Referenten im Ankündigungstitel seines Vortrags genannt. Dieser Umstand macht erkenntlich, dass die Verwendung des Begriffs Graffiti im wissenschaftlichen Kontext aus Gründen einer diffusen Terminologie oder gar seiner unseriösen Konnotation gerne umgangen wird.

Die Konferenz *Historische Graffiti als Quellen* die 2017 am Institut für Klassische Archäologie an der Ludwig-Maximilians-Universität in München¹⁹⁹ veranstaltet wurde, hingegen betont eine konkrete Anwendung des Begriffs. Das epochenübergreifende, interdisziplinäre Konzept der Tagung, Graffiti aus Antike, Mittelalter und Neuzeit vergleichend zu betrachten ist neu. Laut Rezension der Tagungsorganisation wurden die Vorträge von lebhaften Diskussionen zu Überlieferungs- und Editionsproblemen des Forschungsgegenstandes, aber auch zur Definition und Auffassung des Begriffs Graffiti, begleitet.

¹⁹⁷ www.thebridgesofgraffiti.com/

¹⁹⁸ Unter anderem Katja Glaser, Heike Derwanz, Ulrich Blanché, Johannes Stahl und Jacob Kimvall

¹⁹⁹ <https://www.ns-dokuzentrum-muenchen.de>

Einer präzisen Begriffsanwendung und Nutzung der korrekten Terminologie auf wissenschaftlichen Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen wird gegenwärtig verstärkt versucht nachzukommen, wie die Namengebung einer Konferenz der Freien Universität Berlin im Jahr 2017 zeigt: *TAG: name writing in public space, A conference about tagging, in history and today*.²⁰⁰ Unter diesem Motto fanden sich, neben den deutschen Graffitiexperten Polly Lohmann und Jo Preußler international gefragte Referenten zusammen.²⁰¹ Die thematische Konzentration wurde durch den Kongresstitel vorbestimmt, und so hielten die Referenten Lectures zu Themen wie *Revisiting Tag Town, Tagging in antiquity - Pompeian graffiti between individuality and convention* oder *For a geography of urban signatures - New York globalisation & metropolitan particularities*.²⁰²

Ebenso 2017 fand die Ringvorlesung zur *Urban Art Biennale* im Weltkulturerbe Völklinger Hütte in Saarbrücken statt. Im Begleitprogramm des internationalen Ausstellungsprojekts gab es als Kooperationsprojekt mit der Universität des Saarlandes, der Universität Trier sowie mit dem Saarländischen Museumsverband Vorträge unter anderem von Katja Glaser, Ulrich Blanché, Tristan Manco und Robert Kaltenhäuser. Die Themen der zum Teil nicht wissenschaftlichen Vorträge deckten dabei eine große Bandbreite ab, vom Begriffsdiskurs in der Urban Art, Street Art und im Graffiti am Beispiel *Banksy*, bis hin zu alternativen Graffiti im Nahverkehr, Ausstellungsraum und Publikationswesen.²⁰³

Ebenfalls einen diskursfördernden Beitrag, mit einem nicht rein wissenschaftlichen Fokus, leistet seit 2017 die Plattform *Transurban*. Die Plattform zur Vernetzung der Urban Art Szene veranstaltete Stadtgespräche und Symposien zum Thema, dabei bildeten die Metropolen Düsseldorf und Köln sowie das Ruhrgebiet das Programmgebiet im ersten Veranstaltungsjahr. An den Stadtgesprächen nahmen zahlreiche Graffiti- und Kulturexperten teil. Die Transkriptionen von fünf Stadtgesprächen zum Thema Urban Art in der regionalen Kulturpolitik und ihrem Weg in die Institutionen wurden im gleichnamigen Katalog festgehalten.²⁰⁴ Im Jahr 2018 führt *Transurban* seine umfangreiche und vielversprechende

²⁰⁰ <http://unlockfair.com>

²⁰¹ U.a. François Chastanet aus Frankreich, Jakob Kimval aus Schweden und Carlo McCormick aus den USA

²⁰² <https://drive.google.com>

²⁰³ <https://www.voelklingerhuette.org>

²⁰⁴ Zu finden sind Beiträge u.a. von Robert Kaltenhäuser „Friedhof oder Trainingscamp – Fragen nach der Institutionalisierbarkeit von Urban Art“ und Sally Müller zur „Digitalen Archivierung im Kunstbetrieb“, Christina Danick, die Assistenz der künstlerischen Leitung Katja Aßmann, von „Urbane Künste Ruhr“ als Referentin, Robert Kaltenhäuser vom „Museum für visuelle Dissidenz“

Vernetzungsarbeit in Antwerpen, Amsterdam und Frankfurt fort. Für das Jahr 2018 sind weitere aussichtsreiche Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen angekündigt die den Themenkomplexes Graffiti verhandeln werden.²⁰⁵

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass in den letzten zwanzig Jahren das Interesse und das Bedürfnis am Diskurs über den Themenkomplex Graffiti gestiegen ist. Jedoch wird bei der vorangegangenen Aufstellung deutlich, dass sich ein richtungsweisender Diskurs mit klaren Definitionen und einer präzisen Begriffsanwendung gerade erst entwickelt. Die bisherige Entwicklung des populärwissenschaftlichen- und wissenschaftlichen Diskurses in Vortrags- und Diskussionsveranstaltungen ist ein langwieriger Prozess, der erst gegenwärtig an immensen Publikationszuwachs und disziplinübergreifendem Zuspruch gewinnt, dies reflektiert die rasante Entwicklung, die es in den vergangenen Jahren rund um den Themenkomplex Graffiti gab.

²⁰⁵ 2018 September Aachen & *Wall&Space Kongress* hat vom 22ten bis 26ten Oktober 2018 (<https://wallandspace.org/>), & 2018 (fair's topic is "punk and graffit) Amaterdam, <http://unlockfair.com/>

TEIL III Deskription des praktischen Teils

5. Vorgeschichte

Erste Ideen und Impulse für eine Graffiti- und Street Art Ausstellung in der Bundeskunsthalle gab es bereits 2012 insbesondere durch den Verfasser und den damaligen Ausstellungsleiter Ulrich Best, sodass dem Vorhaben noch unter der Leitung Robert Flecks der Idee zugestimmt wurde und bereits Überlegungen zu der Künstlerauswahl und Machbarkeit in den Räumlichkeiten stattfanden. Durch den Intendantenwechsel rückte die Realisierung eines Graffiti- und Streetart Projekts zunächst in den Hintergrund. Zu einer konkreten Planung kam es tatsächlich erst drei Jahre später unter dem jetzigen Intendanten Rein Wolfs. Anlässlich des Ausstellungsdesigns der Lagerfeld Ausstellung *Modemethode* unterbreitete Britta Biergans den Vorschlag, die grauen Wände nach Beendigung der Ausstellung mit Graffiti oder Street Art zu gestalten. Zur endgültigen Entscheidung des Verfassers für die *BundeskunstHall of Fame* kam es im Mai 2015 während einer Begehung der Lagerfeld Ausstellung mit dem Verfasser und Vertretern der Bundeskunsthalle. Unmittelbar danach wurde ein Konzept erarbeitet, welches nach wenigen Wochen einstimmig von der Leitung der Bundeskunsthalle angenommen wurde. Die konkrete Realisationsphase des Ausstellungsprojekts begann mit dieser verbindlichen Zustimmung, zumal die Lagerfeld Ausstellung, die vom 28. März -13. September 2015 stattfand, kurz vor Ausstellungsschluss stand.

Von der Anfrage bis zu Beginn der *BundeskunstHall of Fame* blieben so insgesamt nur wenige Wochen. Ein so geringes Zeitfenster ist für eine Ausstellungsinstitution dieser Größe eine Ausnahme, üblicherweise werden Ausstellungskonzepte über Monate oder Jahre geplant und umgesetzt. Für die kurzfristige Planungsphase wurde von der Bundeskunsthalle kein festes Team vorgesehen. An der Weiterentwicklung und Umsetzung der Ausstellungsplanung waren letztlich Friederike Siebert und Johanna Adam von der Bundeskunsthalle maßgeblich beteiligt.



Abb. 29: Ausstellungsansicht vom Boulevard, Karl Lagerfeld – *Modemethode* 2015 (Foto: Gretzki)

5.1 Idee und Konzept

In den ersten Vorgesprächen mit Rein Wolfs stellte sich heraus, dass für das geplante Vorhaben eine gewöhnliche Präsentationsweise für Graffiti und Street Art als Ausstellungsformat nicht geeignet wäre. Hiermit sind typische Ausstellungskonzepte gemeint, bei denen vorrangig gerahmte Exponate, also Flachware in Form von Gemälden, Fotografien oder Drucken gezeigt und von den obligatorischen Informationen auf Schautafeln oder Wandtexten begleitet werden. Die so arrangierten Infopakete verwehren dem Betrachter ein individuelles und exploratives Erschließen von Inhalten. In der Ausstellungspraxis ist eine stringente Wegführung unter der Zugabe von Lichttaktzentren um die Exponate gewöhnlich. Die vorbestimmte konventionelle Wahrnehmung der Exponate in den Museen ist das Gegenteil der alltäglichen Wahrnehmung von Graffiti und Street Art, die im urbanen Raum mit sämtlichen Komponenten des städtischen Lebensraums um Aufmerksamkeit buhlen. Die herkömmlichen Präsentationsformen in der Ausstellungspraxis ermöglichen bei der Betrachtung von Graffiti und Street Art normalerweise nicht diesen authentischen Moment der für diese Kunstformen so typisch ist. Das geplante Vorhaben sollte also das Lebhaftige der Szenen reflektieren, zum Teilhaben einladen und das Vitale und Ubiquitäre von Graffiti und Street Art präsentieren. Die Atmosphäre im Boulevard der Lagerfeld Ausstellung brachte das entscheidende Potential mit sich, diesen authentischen Moment dennoch in einem geschlossenen Ausstellungsraum zu übertragen.

Das Ausstellungsdesign bot mit der Fototapete im Sichtbeton-Look, welche die gesamte Wandfläche und den Boden im täuschend echten Asphalt-Look bekleidete, die perfekte Kulisse.



Abb. 30: Foto-Tapete, Detail Bordstein und Asphalt, die realistische Foto-Tapete verleitete sogar Museumsbesucher dazu ihren Müll, in diesem Fall eine Bananenschale im Ausstellungsraum zu hinterlassen. (Foto: Julius Schmiedel)

Die Imitation der Sichtbetonstruktur auf der speziell hergestellten Folie war so realistisch, dass Besucher den “Fake“ nicht einmal erkannten, wenn sie unmittelbar vor der Wand standen, erst nach einer prüfenden Berührung mit der Hand wurde das Material erkannt. Diese einfache visuelle Illusion war ein grundlegendes Charakteristikum der *BundeskunstHall of Fame*. Auf dieser Basis entwickelte der Verfasser ein Ausstellungs-konzept, in welchem Graffiti und Street Art nicht alleinig als vollbrachte Werke zu sehen sind oder lediglich ihre Funktion als Erinnerungsträger demonstriert wird, sondern auch ihr performativer Charakter erfahrbar wird. Das Grundkonzept basierte auf der Idee, dem gesamten Ausstellungsprojekt einen Eventcharakter²⁰⁶ zu verleihen. Durch tägliche Programmpunkte mit verschiedenen Veranstaltungen und thematischen Schwerpunkten sollte aus der mehrtägigen Kulturveranstaltung ein Festival entstehen.

²⁰⁶ Eine Veranstaltung wird durch die subjektive Erfahrung zu einem Event welches sich u.a. durch Einmaligkeit, Aktivierung der Teilnehmer und der Verbindung von Eindrücken und Symbolik auszeichnet. (Vgl. Holz- baur, 2010: 7.)

Veranstaltung mit einem Festivalcharakter waren in der Hip-Hop Kultur der 80er und 90er Jahre die sogenannten Jams, oder auch Graffiti Jams. Zu den üblichen Programmpunkten gehörten Musikauftritte von Rappern und DJs, Tanzeinlagen von B-Boys und ein Line-Up mit Graffiti-Künstlern, die während der gesamten Veranstaltungsdauer von mehreren Tagen vor Publikum malten. Jams waren eine wichtige Plattform und der Dreh- und Angelpunkt der Hip-Hop-Kultur. Sie dienten zum überregionalen Informationsaustausch untereinander, denn eine Online-Community mit Internet-Foren, File-Sharing-Plattformen oder Facebook, Instagram und Co. gab es für die breite Masse zu dieser Zeit noch nicht. Um die Bedeutung der Jams für die Entwicklung der Graffiti-Bewegung zu veranschaulichen, werden im Folgenden einige Hintergrundinformationen zu exemplarischen Veranstaltungen geschildert, die als Inbegriff von einer Jam verstanden werden können. Das größte und wichtigste Treffen dieser Art in Europa war das *Wall-Street-Meeting* welches von 1997 bis 2001 jährlich auf dem Gelände des Alten Schlachthofs in Wiesbaden stattfand. Mit über 3000 m² verfügbarer Wandfläche bot es eine der größten Hall of Fames in Europa und war mit mehr als 25 000 Besuchern im Jahr zugleich eine der größten Jams weltweit.²⁰⁷ Da Bebauungspläne die Umsetzung eines Freizeit- und Kulturparks in naher Zukunft vorsahen und der Zulauf des Festivals stetig anstieg, wurde das *Wall-Street-Meeting* im Jahr 2002 abgeschafft und gastiert seitdem als *Meeting Of Styles* in verschiedenen europäischen Städten.



Abb. 31: *Wall-Street-Meeting* 2000 Wiesbaden

²⁰⁷ www.sensor-wiesbaden.de



Abb. 32: *Wall-Street-Meeting* 2000 Wiesbaden, im Interview *Cemnoz* und *Neon* aus München

Jams fanden damals praktischerweise an Orten statt, an denen Graffiti-Sprayen üblicherweise erlaubt war. In der Graffiti- und Hip-Hop Szene werden diese Orte als sogenannte Hall of Fame bezeichnet. Eine Hall of Fame kann eine einfache Wandfläche oder Mauer sein, etwa in Parks oder an Parkplätzen. Auch brachliegendes Industriegelände, sonstiger Leerstand oder Brückenpfeiler können als Hall of Fame bezeichnet werden. Das bezeichnende Merkmal ist, dass in einer Hall of Fame legal Graffiti gesprayt werden darf oder das Graffiti-Sprayen von der Allgemeinheit dort geduldet wird. Ebenso können als Hall of Fame abgelegene und verborgene Orte bezeichnet werden, in denen Graffiti von der Allgemeinheit nicht wahrgenommen werden. An diesen verlassen Orten entsteht oftmals ein florierender autonomer Graffiti-Mikrokosmos.

Eine der ersten Graffiti-Jams im Köln-Bonner Umland fand 1995 in Siegburg im Rhein-Sieg Kreis statt. Die Wandflächen in den Parkdeckebenen im Parkhaus am Bahnhof wurden für internationale und lokale Graffiti-Künstler zur Neugestaltung freigegeben, eine Hall of Fame sollte hier entstehen. Zu der Veranstaltung namens *BREAK DA RULES* Jam wurden internationale Szenegrößen in das beschauliche Siegburg eingeladen.²⁰⁸ Sie ist insofern

²⁰⁸ Unter anderem *Mode2* aus Paris, *Dee Virus* aus den Niederlanden, *Inka* sowie *Bisaz*, besser bekannt auch als *Hero*, von den berühmten *Ghettostars* (GHS) aus Berlin. Aus dem näheren Umland kamen zahlreiche Writer wie *Paste*, *Golem*, *Seak*, *Koin*, *Sein*, *Seak* und *Zero* von den *Amigos* aus Köln. *ATOMone* aus Dortmund trat nach dem Graffitimalen im Parkhaus unter seinem Künstlernamen *Der Lange* mit der legendären Deutsch-Rap Formation *Too Strong* auf, weitere Musik-Acts waren unter anderm *Actual Proof*, *Rhymez* "R" *Uz* und *Fast Forward* von der Kölner Rapformation *STF*.

Bemerkenswert, weil sie die lokale Graffiti-Szene im Raum Köln-Bonn geprägt hat, und sozusagen der Startpunkt einer Jam-Chronologie in der Region ist.



Abb. 33: Original Flyer der *BREAK DA RULES* Jam

Text auf dem Flyer zur Veranstaltung: „*Info für alle Maler: In Siegburg soll eine Hall of Fame entstehen, was aber von der Stadt zu diesem Zeitpunkt noch nicht genehmigt wurde. Nehmt trotzdem Dosen mit!!! Gemalt wird im Parkhaus rechts neben dem Busbahnhof.*“

Bei den Graffiti- und Hip-Hop Jams ging es neben dem Informationsaustausch darum, den Stars der Szene, den sogenannten Kings, live bei der Arbeit zuzuschauen. Nebenbei wurden Fotos gezeigt und getauscht. Auch Blackbooks kursierten auf den Jams, um darin zu sketchen, oder um die Tags der Kings wie in einem Autogrammbuch zu sammeln. Außerdem boten Jams die Gelegenheit die damals noch seltenen Graffiti-Magazine zu kaufen. Alles in allem können sie als großes Meet and Greet verstanden werden. Jams wurden in der Regel von ehrenamtlichen Organisatoren ohne großes Budget veranstaltet. Die klassischen Jams gibt es mittlerweile nicht mehr, sie wurden seit Beginn der 2000er-Jahre von stark kommerziell geprägten Hip-Hop Festivals abgelöst. Idee und Ziel für die *BundeskunstHall of Fame* war es, dem Vorhaben den Eventcharakter einer Jam zu geben mit dem Anspruch die aktuellen Tendenzen von Graffiti und Street Art zu berücksichtigen und zu integrieren.

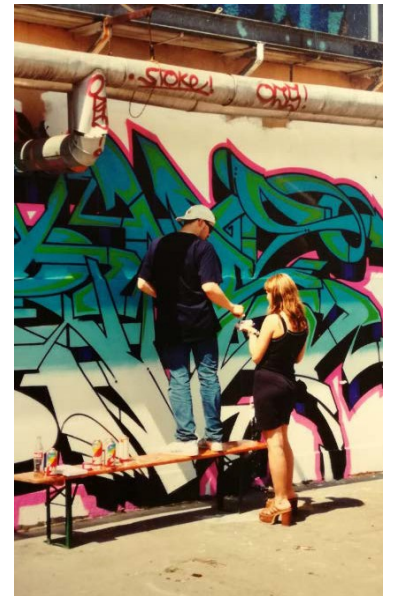


Abb. 34 / Abb. 35 / Abb. 36 / Abb. 37 : Wall-Street-Meeting 2000 Wiesbaden (Foto: Gretzki)

Bekannte Writer beim Malprozess; *How & Nosm* (Düsseldorf) zusammen mit *Atek* (Münster), *Bates* (Copenhagen), *Daim* (Hamburg), *Can2* (Mainz)

5.2 Veranstaltungsort

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, ein Monumentalbau mit Bildungsauftrag. Eine Schilderung der Entstehung und Entwicklung der Bundeskunsthalle als Einrichtung im Dienste der Bundesrepublik Deutschland ist hilfreich, damit der positive Dualismus zwischen städtischer Institution und urbaner Subkultur mit ihren Schnittstellen zur Illegalität, besser verstanden werden kann.

Bereits in den fünfziger Jahren wurde das Projekt einer Kunst- und Ausstellungshalle im damaligen politischen Zentrum der Bundesrepublik Deutschland diskutiert. Nach einem

Kabinettsbeschluss von 1977 vereinbarten die Regierungsspitzen von Bund und Ländern 1984 die Errichtung eines derartigen Ausstellungsinstituts in Bonn. Die Unternehmung sah es vor ein Ausstellungs- wie Kommunikationszentrum im Regierungsviertel zu errichten. Im darauffolgenden Jahr wurde der Entwurf des Wiener Architekten Gustav Peichl in der Vorauswahl des ausgeschriebenen Wettbewerbs prämiert.²⁰⁹ 1986 gewann der Entwurf die zweite Wettbewerbsstufe und Peichl wurde somit für die Ausführung des Baus beauftragt. Nach der Grundsteinlegung am 17. Oktober 1989 durch Bundeskanzler Helmut Kohl²¹⁰ fand die Eröffnung der Bundeskunsthalle am 17. Juni 1992 statt.²¹¹ Auch nach dem Umzug des Regierungssitzes nach Berlin erweist sich die geographische Nähe zu Frankreich, den Beneluxländern, dem Rhein- und Ruhrgebiet und der Kunststadt Köln als vorteilhaft für den Standpunkt einer Kunstinstitution solchen Ausmaßes. Die ursprüngliche Programmausrichtung ist in den Bereichen Kultur- und Wissenschaft angesiedelt. Mit dem künstlerischen wie auch naturwissenschaftlichen Schwerpunkt soll seit der Gründung dem Auftrag nachgegangen werden, die geistige und kulturelle Entwicklung und Vielfalt der Gesellschaft für die Öffentlichkeit sichtbar zu machen.²¹² Dieses Wesensmerkmal hat bis heute Bestand, die Intendanten handeln ihrem Auftrag entsprechend und führen das Haus unter dieser Prämisse. Der ehemalige Intendant Robert Fleck, äußerte sich in einem Interview dazu „In einer Bundeskunsthalle reicht es nicht, irgendwelche Ausstellungen zu machen, nur um möglichst viele Besucher zu bekommen, wir haben einen Bildungsauftrag.“²¹³

Die Satzung ist eindeutig, die Hauptaufgabe dieses Kulturbetriebs mit zentraler Bedeutung ist in erster Linie die Erfüllung eines Bildungsauftrags und nicht das zur Schau stellen nationaler Künstler, was der Name signalisieren könnte. Zudem wird die Leitung immerwährend von den Feuilletons mit dem Wunsch konfrontiert, grundsätzliche und gesellschaftliche Fragen in Bezug auf die Kunst zu beantworten. Fragen ob Europa noch am Atlantik liegt, oder die Ost-Erweiterung tiefgreifende Folgen für die Kultur hat und wo zwischen Kunst und Politisierung heute die Religion steht,²¹⁴ können von einer Institution solcher Größe selbstverständlich nicht dialogisch beantwortet oder ad hoc kommentiert werden. Allzu gern vergessen externe Rezensenten, dass langjährige Planungen oftmals erst zeitverzögert unter der Nachbesetzung

²⁰⁹ Vgl. Denk (1992): 392.

²¹⁰ <https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de>

²¹¹ <http://www.bundeskunsthalle.de/ueber-uns/die-bundeskunsthalle/geschichte.html>

²¹² Wenzel (1992): 10.

²¹³ www.general-anzeiger-bonn.de

²¹⁴ www.faz.net

der Spitze umgesetzt werden. Nachdem die Kritik an den Kooperationen mit Leihgebern und Gastkuratoren zunahm, ein unbeirrbares Missfallen an der Auswahl einzelner Künstler nicht beschwichtigt werden konnte und ein genereller Missgunst in der Fachpresse auf Grund fallender Besucherzahlen nicht abnahm, legte Robert Fleck 2012 sein Amt als Intendant nach vier Jahren nieder. Eine programmatische Neuausrichtung und die damit einhergehende Umverteilung der Finanzen standen im Vordergrund nach dem Wechsel. Im Eigentlichen ist die Finanzlage der großen Ausstellungshäuser der Dreh- und Angelpunkt und das Entscheidende für die Realisierung von Ausstellungsprojekten. Da die staatlichen Museumshäuser vorwiegend mit öffentlichen Geldern finanziert werden, steht die Finanzierung von Ausstellungsprojekten im Visier der Öffentlichkeit und wird staatlich überprüft. Auch die korrekte Wirtschaftlichkeit der Bundeskunsthalle wurde in der Vergangenheit selbstverständlich genau begutachtet. 2007 hatte der Bundesrechnungshof der Leitung wirtschaftliche Fehler und Versäumnisse vorgehalten. Der damalige Intendant Wenzel Jacob, dem das internationale Renommee des Hauses durch seine langjährige Tätigkeit zu verdanken ist, wurde daraufhin freigestellt.²¹⁵ Das hier geschilderte Transparenzbedürfnis belegt, dass die Nachvollziehbarkeit der Investitionen für Ausstellungsprojekte gewährt sein muss. Alleine dieser Sachverhalt machte die Realisation der *BundeskunstHall of Fame* in dieser staatlichen Institution zur Eigentümlichkeit, da einige der teilnehmenden Künstler einen Großteil ihres Œuvres vorwiegend in der Illegalität bewerkstelligen. Nüchtern betrachtet kann gesagt werden, dass die Unterstützung dieser Künstler durch die Präsentation ihrer Arbeiten, mit der einhergehenden Reputation, unter wirtschaftlichen Aspekten mit öffentlichen Geldern finanziert wurde. Dies beweist den weitreichenden Handlungsspielraum für kuratorische Konzepte welcher trotz bürokratischer Akribie gewährt wird. In der ursprünglichen inhaltlichen Konzeptionierung der Institution wurde zur Rechtsform einer GmbH gegriffen, diese erleichtert die Trennung des Inhaltlichen von den Finanzen. Die Organe der GmbH sind ein Kuratorium, die Geschäftsführung und der Bund als Gesellschafter. Damit die Bundeskunsthalle zu einem Ort der thematischen Auseinandersetzung von internationaler Bedeutung wird, setzte man an die inhaltliche Spitze des Unternehmens einen Intendanten der programmatisch frei entscheidet. Zudem wurde auf eine eigene Sammlung verzichtet, mit dem Ziel, den Verwaltungs- und Logistikaufwand zu verringern.²¹⁶ Die Kernaufgabe des Intendanten einer solchen repräsentativen Institution des Bundes besteht darin, Profit orientiertes Denken unter wirtschaftlichen Aspekten zu

²¹⁵ <https://www.welt.de>

²¹⁶ Vgl. Denk (1992): 392.

berücksichtigen, ein inhaltliches Spitzenniveau zu halten, mit dem Anspruch beides in Einklang zu bringen. Besucherzahlen und Rezension belegten im Falle der *BundeskunstHall of Fame* das erfolgreiche Gelingen beide Kriterien harmonisch zu kombinieren.



Abb. 34: Bundeskunsthalle in Bonn

Neben den staatlich institutionellen Rahmenbedingungen machten die baulichen Besonderheiten der Bundeskunsthalle die *BundeskunstHall of Fame* zu einer Besonderheit auf dem Gebiet der Graffiti- und Street Art Veranstaltungen. Der gesamte Bau besticht mit seinen theatralischen Gestaltungsmomenten und auf dem gesamten Areal, auf dem auch das benachbarte Kunstmuseum Bonn beherbergt ist, herrscht eine pathetische Grundstimmung. Die Wegführung durch geometrische Wegpflasterungen auf dem imposanten Vorplatz zusammen mit der vorbeiführenden Stadtautobahn verleihen der ganzen Lokalität eine despotische Geometrie, die an die Aura altägyptischer Kultanlagen oder an heilige Bezirke der Mayas und Inkas mit zentralen Prozessionsalleen erinnert.²¹⁷ Die Aufreihung der sechzehn Stahlzylinder, welche die Bundesländer symbolisieren, verstärkt diese gewollte Erhabenheit ebenfalls. Die symmetrische Anordnung von großen Säulen ist wie eine geometrische Klarheit typisch für die Museumsarchitektur staatlicher Obrigkeit, diese Bauart ist in ihrer Vergangenheit begründet.

²¹⁷ Feireiss (1992): 13.

Museen sind seit Anbeginn nicht alleinig ein Produkt zur Aufklärung, sie erfüllten zu Beginn viel mehr die Funktion der Machtdemonstration.²¹⁸ Im Jahr 1793 wurde erstmals im Zuge der Französischen Revolution in einen Teil des ehemaligen königlichen Palastes, dem Louvre in Paris, eine umfangreiche Kunstsammlung öffentlich zugänglich gemacht. Sie bestand neben der Zusammenzuführung bedrohter französischer Kunstwerke unter anderem aus geraubten Exponaten aus den Kriegszügen. Diese erste mondäne Präsentation von Kunstwerken hatte einen großen Einfluss auf spätere Museumsentwürfe und prägte die Gestalt der darauffolgenden Museumsbauten maßgeblich.²¹⁹ Die einflussreichsten frühen Museen waren die Münchner Glyptothek, welche nach den Plänen von Leo von Klenzes zwischen 1816 bis 1830 errichtet wurde, und das Alte Museum in Berlin, das von Karl Friedrich Schinkels von 1823 bis 1830 errichtet wurde. Die Glyptothek hat wie die Bundeskunsthalle einen quadratischen Grundriss mit Galerien und verschiedener geometrischer Formen die einen innenliegenden Hof, beziehungsweise Lichthof umgeben. Die hohen ionischen Säulen an der Vorderseite der Glyptothek erinnern an eine griechische Tempelfront, ähnlich wie die Stahlzylinder an der Seite der Bundeskunsthalle, die ebenfalls als Einheit eine Säulenfront bilden. Auch in Schinkels Alten Museum erhebt sich über zwei Stockwerke eine gigantische Anordnung von Säulen,²²⁰ im Inneren flankieren Höfe eine zentrale Rotunde und eine monumentale Treppe leitet zu den Galerien im zweiten Stock. Alles Elemente und Formen wie sie auch in der Bundeskunsthalle vorzufinden sind. Auch die großen Kunstmuseen, wie das British Museum und auch die National Gallery folgen diesem klassizistischen Modell. Fast alle Merkmale, die die meisten Menschen heute mit Kunstmuseen verbinden, gehen auf diese Zeit zurück.²²¹ Die drei Elemente Licht, Sicherheit und Besucherführung definieren seither die Museumsplanung, das Erdrückende was die altherwürdigen Institutionen im Sinne des aufklärerischen Impetus ausstrahlen, vermeintlich um die Öffentlichkeit mit mehr Vehemenz besser zu bilden, ist in den

²¹⁸ Die Sentenz des griechischen Sophisten Protagoras *der Mensch ist das Maß aller Dinge* ist nach wie vor richtungsweisend für Architekten und wird in der konkreten Umsetzung als Anthropomorphe Gestaltung von Bauwerken bezeichnet. Seit der Renaissance ist dies ein Gestaltungsmittel der Architekten; man setzt seine eigene Körpergröße zur Raumgröße in Beziehung. Dabei schätzt man überwiegend unbewusst ab, wie groß der Raum ist, den man im Begriff ist, zu betreten. In die Abschätzungen werden dabei ebenso alle Öffnungen wie Türen, Fenster und Durchbrüche, so wie die dazu gehörigen Wege mit einbezogen. Vor dem gewaltigen Säulenportikus eines griechischen Tempels erscheint ein Mensch, genauso wie in einer gotischen Kathedrale, demnach als Individuum kaum wahrnehmbar, winzig und unbedeutend. Diese vorherrschende Auffassung aus der Antike und dem Mittelalter, dass der Mensch als einzelner keine Bedeutung habe, wird in der (Herrschafts-) Architektur tradiert nachgegangen. (Vgl. Guderian 2004: 79 – 81.)

²¹⁹ Vgl. Merkel (2002): 68.

²²⁰ Schinkel greift das klassische architektonische Vokabular auf, steigert die Anzahl der Fassadensäulen, im Gegensatz von zum Beispiel acht Säulen des Parthenons in Athen, auf zwanzig Stück. Diese monumentale Säulenfront bewirkt eine erdrückende Monotonie, die nur einer Zweckmäßigkeit geschuldet ist. (Vgl. Hutter 2015: 137.)

²²¹ Vgl. Merkel (2002): 69.

Großteil der jüngeren Museumsarchitektur eingeflossen.²²² Architektonisch gesehen ist diese althergebrachte Bauweise das genaue Gegenteil der verwinkelten und verdichteten Struktur urbaner Bebauung, in der Graffiti und Street Art vorrangig zu finden sind.

Im Inneren bietet die Bundeskunsthalle ideale räumliche Ausstellungsbedingungen, die gleichermaßen ungewöhnlich für den Graffiti und Street Art Ausstellungskontext sind. Eine große Halle mit 1300 m², eine zweigeschossige Atriumhalle mit 3000m², drei Galerien mit je 700 m² und ein Zentralkabinett mit insgesamt 300 m² in verschiedenen Raumhöhen bieten eine Vielzahl an räumlichen Variationsmöglichkeiten für verschiedenste Wechselausstellungen.²²³ Die Raumübergänge mit den offenen Galerien des Obergeschosses lassen unterschwellig einen expressionistischen Hang zum barockem Gestus durchdringen,²²⁴ die von der Architekturkritik attestierte Anmutung steht der praktischen Nutzung der Räumlichkeiten allerdings nicht im Wege. Arbeitswege, Durchgänge, Schleusen und die Positionierung der Aufzüge wirken durchdacht, sodass Büroräume, Werkstätten und das Zwischendepot im Kellergeschoss relativ gut miteinander verbunden sind. Neben den Standarträumlichkeiten ist im Gebäudekomplex der Bundeskunsthalle ein Forum²²⁵ integriert und bietet je nach Auslastung mit der Festbestuhlung oder einer Zusatzbestuhlung Platz für 300 bis 500 Sitzplätze.²²⁶ Da das Forum als Auditorium aufgebaut ist, ist dieses somit bestens geeignet für Filmvorführungen jeglicher Art. So fand logischerweise das Filmscreening des Dokumentarfilms *Hello My Name is - German Graffiti* im Rahmen der *BundeskunstHall of Fame* im Forum statt. Gastronomisch ist die Bundeskunsthalle mit einer Café-Bar und einem Restaurant gut ausgestattet. Die direkte Anbindung der gastronomischen Lokalitäten vereinfacht die Künstlerverpflegung enorm, so konnten die teilnehmenden Künstler der *BundeskunstHall of Fame* während ihres Aufenthalts zeitnah vor Ort verpflegt werden. Ebenfalls komfortabel für die Gäste und Artists in Residence ist die Unterkunftsmöglichkeit in den Gästeapartments welche sich im Gebäudekomplex im Obergeschoss befinden. Ein weiterer logistischer und monetärer Vorzug für die teilnehmenden Künstler ist die Verkaufsoption von Publikationen und Drucken im anliegenden Museumsshop der Buchhandlung Walther König. All diese Begebenheiten begünstigten die Realisierung und

²²² Zeiger (2006): 10.

²²³ Vgl. Denk (1992): 393.

²²⁴ Feireiss (1992): 20.

²²⁵ Veranstaltungen im Forum können theoretisch im Fernsehen gesendet werden. Im Untergeschoss befindet sich eine voll funktionsfähige Fernsehregie, die als Schaltstelle zu einem TV-Übertragungswagen für Live Fernsehen ausgerichtet ist.

²²⁶ www.bundeskunsthalle.de

den Erfolg der *BundeskunstHall of Fame*, sie sind im Feld der Graffiti- und Street Art Veranstaltungen im Ausstellungskontext keine Selbstverständlichkeit und sind als eine Ausnahmesituation zu bezeichnen.

5.3. Aerosolfarbe im Museum

Eine nicht zu unterschätzende Problematik war das vorgesehene Versprühen von Aerosolfarben in den geschlossenen Ausstellungsräumlichkeiten. Live-Painting mit Spraydosen hat es in diesem Ausmaß in einer deutschen Ausstellungsinstitution bis dato noch nicht gegeben und war daher noch nicht erprobt. Zahlreiche Sicherheitsfaktoren mussten berücksichtigt werden um das Spraying im Rahmen der *BundeskunstHall of Fame* überhaupt zu ermöglichen.

Kurz vor der Eröffnung drohte das Vorhaben daran zu scheitern, dass zeitgleich zur die Ausstellung *Japans Liebe zum Impressionismus - Von Monet bis Renoir*²²⁷ stattfand. Hier wurden erstmalig in Europa die bedeutendsten Sammlungen der frühen Moderne aus Japan präsentiert. Im Zentrum dieser monumentalen Ausstellung standen hochkarätige Werke der französischen Impressionisten und Postimpressionisten von Monet, Manet, Gauguin, Pissarro und Cézanne, sowie Arbeiten bedeutender japanischer Maler, die sich von den französischen Künstlern zu Malereien im westlichen Stil inspirieren ließen.

Die Ausstellungsräume der Bundeskunsthalle sind über Durchbrüche in den charakteristischen Kegel-Lichtschächten miteinander verbunden, so dass die Luft in weiten Teilen des Gebäudes über die verschiedenen Etagen frei zirkulieren kann. Natürlich könnten sich so auch die Farbpartikel, Lösungsmittel und Treibgase der Aerosolfarben nach dem Versprühen durch die jeweiligen Gebäudeteile verbreiten. Da die Ausstellung *Japans Liebe zum Impressionismus* unmittelbar über der *BundeskunstHall of Fame* lag, bestand eine konkrete Gefahr für die Gemälde der französischen Moderne, von fliegenden Farbpartikel verschmutzt zu werden. Um das Zirkulieren der Luft aus den unteren Teilen des Gebäudes zu verhindern und das Graffiti-Sprühen dennoch zu ermöglichen, wurde schließlich in den oberen Räumlichkeiten ein leichter Überdruck erzeugt, sodass die verunreinigte Luft der *BundeskunstHall of Fame* nicht zu den impressionistischen Kunstwerken aufsteigen konnte. Um diese Verfahren vor der Eröffnung zu erproben, veranlasste der Verfasser zwei Durchläufe zum Testsprühen welche als Sneak-Preview in das Konzept der *BundeskunstHall of Fame* aufgenommen wurden. Während des

²²⁷ vom 8. Oktober 2015 bis 21. Februar 2016

Testsprühens wurden die Luftwerte mit Mehrgasmessgeräten gemessen, welche explosionsfähige, brennbare, toxische Gase und Dämpfe sowie Sauerstoff- und Gaskonzentrationen in Echtzeit ermitteln und bei kritischen Werten warnen. Um die Gefahr eines gefährlichen Gas-Luft-Gemischs durch das Versprühen der Aerosole, Farbpartikel und Treibgase auszuschließen, wurde nach Aerosolfarben gesucht die möglichst wenig Lösungsmittel enthalten und auf einer wasserbasierenden Zusammensetzung bestehen. In diesem speziellen Produktbereich gibt es sehr wenige Anbieter. Neben den beiden Sprühdosen Monopolen Montana und Dupli-Color gibt es lediglich die Firma Liquitex, welche sich auf wasserbasierende Farbsprühdosen spezialisiert hat.²²⁸ Die lösungsmittelfreie Aerosolfarbe von Liquitex war 2015 als einziges Produkt als 400 ml Sprühdose und in großer Stückzahl lieferbar. Die Auswahl der Malerutensilien im Bereich der Sprühdosentechnologie war somit stark begrenzt. Beim Farbauftrag weisen die wasserbasierten Aerosolfarben im Vergleich zu den konventionellen Aerosolfarben leichte Unterschiede beim Versprühen auf. Sie sind etwas dünnflüssiger, die Strichführung muss daher im Gegensatz zu den konventionellen Aerosolfarben etwas schneller vollführt werden.

6. Ausstellungsdramaturgie

Ausstellungsexpansion über den Eingangsbereich:

Die Eingangsbereiche der Museen sind zu einem Ort der Kommunikation geworden. Vor und nach dem Ausstellungsbesuch ist die Eingangssituation Treffpunkt und Aufenthaltsort. Serviceleistungen wie Garderobe, Information und Kasse werden angeboten und gehören zum Gesamtpaket wie das Verpflegungsangebot durch Cafés oder Restaurants und das Shoppingangebot.²²⁹ Im konservativen Sinne definieren diese Aspekte den Eingangsbereich über die architektonische Begrenzung. Ein Ausstellungsbesuch beginnt jedoch gewissermaßen bereits mit dem Antritt der Anreise zum Ausstellungsort, nicht erst nach dem Betreten des Museumsraums. Jeder Besucher sammelt schon während seiner Anreise individuelle Eindrücke die das Ausstellungserlebnis in seiner Gesamtheit ausmachen. Die Dauer und Kosten der Anreise oder eine eventuelle Parkplatzsuche können die Wahrnehmung einer Ausstellung

²²⁸ *Liquitex* wurde im Jahr 1933 von Henry Levison gegründet und hat seinen Firmensitz in Cincinnati im Bundesstaat Ohio. *Liquitex* ist eines der ersten Unternehmen, die erste Acrylfarben auf Wasserbasis industriell herstellten.

²²⁹ Richter (2010): 146.

nachhaltig beeinflussen. Die individuellen Eindrücke können im Allgemeinen nur spekulativ analysiert werden, da sich die Anfahrtswege rundum den Ausstellungsort gewöhnlich erst kurz vor dem Betreten der eigentlichen Ausstellung bündeln. Im Falle der Bundeskunsthalle kann allerdings eine Ausnahme gemacht werden, da einer der Hauptzuwege über die U-Bahnstation Heussallee/ Museumsmeile erfolgt. Hier war bereits das erste Exponat des Ausstellungsprojekts beim Eintreffen in die U-Bahnstation vorzufinden. Der Künstler *Gigo Propaganda* gestaltete im Zuge einer PR-Maßnahme für die *BundeskunstHall of Fame* eine Werbefläche der Bundeskunsthalle offiziell vor Ort.²³⁰



Abb. 35 / 36: Werbetafel U-Bahnstation Heussallee/ Museumsmeile: vorher – nachher (Foto: Gretzki)

Der Malvorgang wurde vom Filmteam der Bundeskunsthalle begleitet und gefilmt. Aus dem Filmmaterial ist der einminütige Teaser *Name dropping* entstanden, der anschließend im Treppenhaus der Bundeskunsthalle auf einem 16:9 Monitor im Eingangsbereich der Ausstellung im Loop gezeigt wurde. Selbstverständlich wurde die Aktion von der Abteilung PR und Marketing der Bundeskunsthalle bei der Stadt Bonn, den Stadtwerken Bonn und den Verkehrsbetrieben im Vorfeld angemeldet und war genehmigt. Ungefähr eine Woche vor der Ausstellungseröffnung wurde die Werbefläche von *Gigo Propaganda* mit Befugnis übermalt.

²³⁰ Die Aktion wurde von Axel Thiele von der Abteilung PR und Marketing der Bundeskunsthalle geplant und organisiert.



Abb. 37: Videostills: *Name dropping*

Nach der *BundeskunstHall of Fame* Eröffnung wurde in der Nacht des 19. November in der U-Bahnstation Heussallee/ Museumsmeile gegenüber Gigos neugestalteter Werbefläche ein illegales Piece von der *110 Crew* gesprayt. Diese Crew ist eine relativ neue Graffiti-Crew aus dem Bonner Raum. Sie machte 2015 binnen weniger Monate durch zahlreiche Street-Bombings an riskanten Stellen auf sich aufmerksam. In der U-Bahnstation Heussallee/ Museumsmeile sind großflächige Graffiti eher eine Seltenheit und so viel das Graffiti-Piece der *110 Crew* direkt ins Auge. Strategisch war das Piece gut platziert, denn selbstverständlich sahen in den darauffolgenden Tagen etliche Graffiti-Writer und potentielle Graffiti-Enthusiasten, die zur *BundeskunstHall of Fame* pilgerten, den 110 Schriftzug. Selbst die Presse thematisierte das Piece in einer Titelstory, der Bonner EXPRESS skandalisierte in der Ausgabe vom 26. November;

„Sauerei im U-Bahn Tunnel –Kunstaktion an Heussallee lief aus dem Ruder– Schmierer-Gang schlug an SWB-Haltestelle zu.“

Bonn - Die Geister, die ich rief... Die Bundeskunsthalle hatte mit "BundeskunstHALL OF FAME" eigentlich 'ne gute Idee: Legal können sich noch bis Sonntag Graffiti-Künstler auf Museumswänden austoben. Auch an der Haltestelle Heussallee gab Szene-Star Gigo Propaganda auf der Werbefläche der Bundeskunsthalle sein Bestes. Doch dann kam „110“...



Abb. 38: EXPRESS Bonn, Schlagzeilen 26. und 27. November

Die Eingangssituation der *BundeskunstHall of Fame* wurde durch die beiden Graffiti praktisch erweitert, somit vollzog sich der Kontext des Ausstellungsprojekts bis in die U-Bahn, dem eigentlichen Entstehungsraum des Graffiti-Writings.

Die nächsten beiden Hinweise auf die *BundeskunstHall of Fame* waren die regulären Formate der Ausstellungsankündigungen des Hauses, der LED-Infoscreen (Abb. 39) auf dem Vorplatz, und der Kundenstoper (Abb. 40) im Foyer der Bundeskunsthalle.

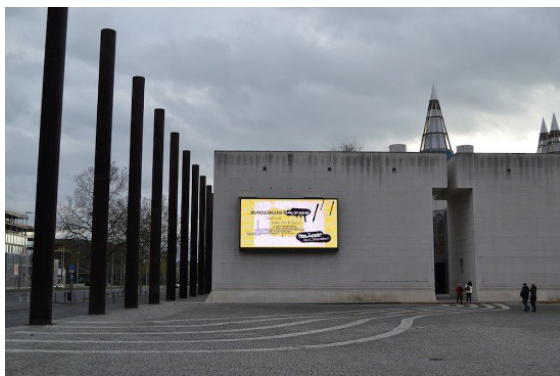


Abb. 39: LED Screen auf dem Vorplatz (Foto: Gretzki)

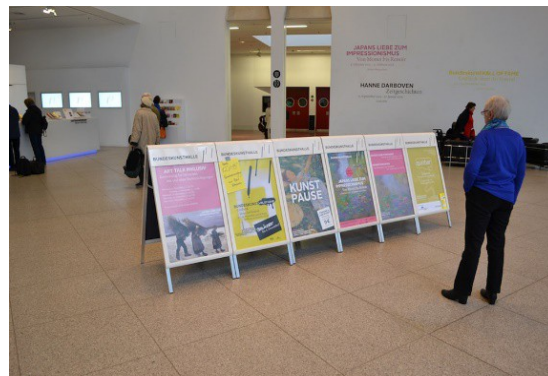


Abb. 40: Kundenstoper im Foyer (Foto: Gretzki)



Abb. 41: Offizielles CI-Artwork für Infoscreens, Infolyer, Plakatanschlag uvm.

Die hiesige Betrachtung der Eingangssituation der *BundeskunstHall of Fame* ist eine Zusammenfassung der offenkundigen Einzelheiten. Eine genauere Detailanalyse der Ein- und Ausgangssituation, wie sie etwa zum Zwecke der Museumsforschung in aller Ausführlichkeit durchgeführt werden müsste, ist an dieser Stelle nicht beabsichtigt. Wichtig ist jedoch mit diesen Ausführungen darzulegen, dass eine Auseinandersetzung mit der Eingangssituation stattgefunden hat, denn diese spielen in der wissenschaftlichen Betrachtung von Ausstellungen und Museen eine wichtige Rolle. Eingänge markieren die Schnittstelle zwischen dem Draußen und dem Drinnen eines Museums.²³¹ Die wachsende Zahl museologischer Literaturtitel hat diesen zentralen Museumsbereich bisher lediglich eine Nebenrolle eingeräumt. Aufgrund ihrer Lukrativität wurden bisher einzig die Museumsshops als wichtige Komponente des Eingangsbereichs herausgestellt und analysiert.²³² Nach diesem Stand der Dinge verwundert es nicht, dass selbst *Banksy* die Präsenz der Museumsshops in der Ausstellungs-dramaturgie thematisierte, in dem er sein Filmdebüt mit *Exit through the Giftshop* betitelte.

Aus architektonischer Sicht fungiert das Treppenhaus der Bundeskunsthalle neben der Eingangshalle als erweiterte Eingangssituation. Der vorgelagerte Raum, die fulminante Eingangshalle und das riesengroße Treppenhaus, gewähren vor allem Schutz. Zum einen kann ein konstantes Raumklima besser gehalten werden, welches für konservatorische Bedingungen eine Hauptvoraussetzung ist, und zum anderen wird durch diese Raumstrukturierung die Möglichkeit einer Eingangskontrolle erleichtert und somit die Sicherheit für Besucher und die Kunstwerke erhöht.²³³ Das Betreten und Verlassen der *BundeskunstHall of Fame* entsprach in

²³¹ Richter (2010): 143.

²³² Ebd: 144.

²³³ Ebd: 146.

dieser Hinsicht dem typischen rituellen Akt des Museumsbesuchs. Das Durchschreiten des Vorplatzes, des Vorhofs und des pompösen Foyers zeremonialisiert den bevorstehenden Zutritt zur Ausstellung. Bei den üblichen Street Art- und Graffiti Ausstellungsprojekten sind die Zugänge zu den Ausstellungsräumen nicht mit diesem institutionalisierten Eingangszereemoniell gekürt. Dies ist ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu sämtlichen Präsentationsformaten von Graffiti und Street Art im institutionalisierten Ausstellungshäusern. Weitere dramaturgische Details werden in den nächsten beiden Unterkapiteln erläutert.

6.2 Raumplan

Die individuellen Erfahrungen der Museumsbesucher vorherzubestimmen ist in den letzten Jahren immer wichtiger geworden. Dies ist vor Allem dadurch begründet, dass Museen immer mehr unternehmerische Strukturen aufweisen in denen der Museumsbesucher ähnlich wie ein Kunde betrachtet werden muss. Profitorientierte Unternehmen, die sich über qualitative Werte wie die Erfahrungen, Erlebnisse und Emotionen ihrer Kunden definieren, möchten selbstverständlich minutiös ihre Erfolgschancen im Vorfeld planen können. Im Marketing wird dazu das sogenannte Experience Mapping angewandt. Dabei wird hauptsächlich durch die Visualisierung mit Grafiken veranschaulicht wie Personen oder potentielle Kunden Produkte oder eine Serviceleistung wahrnehmen und nutzen. Die Vermittlung von Kunstinhalten im musealen Kontext kann so gesehen als eine Art Produktangebot oder als Serviceleistung betrachtet werden. Im Hinblick auf den Ausstellungskontext hat sich mit der Museumsforschung eine wissenschaftlich fundierte Disziplin etabliert, die sich das Erforschen der Kunstwahrnehmung im Ausstellungskontext annimmt. Einer der größten Projekte in diesem Bereich war eMotion, ein Forschungsprojekt mehrerer deutscher Hochschulen²³⁴ unter der Leitung von Prof. Dr. Martin Tröndle. Im Zentrum der Untersuchung stand vereinfacht wiedergegeben die Auswirkung der Psychogeographie auf die Wahrnehmung von Museumsexponaten. Um die Wahrnehmung zu untersuchen wurden im Rahmen des Projekts mit Tracking-Technologien gearbeitet und die Herzrate wie auch die Hautleitwerte der Probanden gemessen.²³⁵

²³⁴ U.a. Fachhochschule Nordwestschweiz FHNW, Hochschule für Gestaltung und Kunst HGK, Institut Design- und Kunstforschung IDK

²³⁵ Töndel, Warmers (2011): 28 – 29.

Ob die Erhebungs- und Darstellungsmethoden, wie sie beim Forschungsprojekt eMotion erhoben wurden, für die Planung der *BundeskunstHall of Fame* aufschlussreich gewesen wären ist fraglich, da die vorgegebene Ausstellungsarchitektur in ihrer Grundstruktur nicht mehr geändert werden konnte. Die Revitalisierung von Ausstellungs-Leerstand bietet wiederum einen entscheidenden Vorteil. Das Übernehmen von Grundelementen einer bestehenden Ausstellungsarchitektur erfordert keine komplette Neukonzipierung der Ausstellungsarchitektur, welche in der Regel sehr viel Planungsbedarf benötigt und zudem erhebliche Kosten verursacht. Sicherlich reicht es nicht nur einen zur Verfügung stehenden Raum mit einem Re-Design neu zu bespielen, verschiedenste Aspekte müssen berücksichtigt werden. So ist es zum Beispiel ein gravierender Unterschied ob die räumlichen Gegebenheiten im Vorfeld bereits im Sinne der Kunst genutzt wurden, denn dieser Umstand scheint von Vorteil zu sein wie ein Beispiel aus der Vergangenheit zeigt. Für die Wander-Ausstellung *Cities On The Move*, eine Schau für Südostasiatische Kunst und Architektur in der Londoner Hayward Gallery im Jahr 1999, welche von Hans Ulrich Obrist und Hou Hanru kuratiert wurde, wurden ebenfalls anstatt eines grundlegenden neuen Designs die bestehenden Elemente der Vorgängerausstellung übernommen. Für die Szenographie und das Ausstellungsdesign benutzten Ole Scheeren und Rem Koolhaas die Überreste der Patrick Caulfield²³⁶ Ausstellung welche Zaha Hadid gestaltete.²³⁷ So äußerte sich Rem Koolhaas in einem Interview mit dem Architekturkritiker Philip Johnson und Obrist wie folgt dazu:

*„Wir haben alle früheren Ausstellungen aufgegriffen und die vorliegenden Designs in einem beschleunigten asiatischen Merzbau neu arrangiert. Wir haben also die Ruinen alter Ausstellungen besiedelt, und das klappte ganz vorzüglich“.*²³⁸

Die folgende abgebildete Grafik zeigt den Raumplan der *BundeskunstHall of Fame* welcher auf der Grundstruktur der Ausstellung *Modemethode* basiert. Für die vorliegende Dissertation wurde er zur Darstellungen des dramaturgischen Ablaufs überarbeitet. Die verschiedenen Ausstellungsbereiche wurden dazu in der Grafik der Größe nach in farbige Felder wie folgt unterteilt:

²³⁶ War ein britischer Pop Art Künstler.

²³⁷ <http://buro-os.com>

²³⁸ Vgl. Johnson (2003)

- Boulevard
- Showroom
- Ein- und Ausgangsbereich
- Workshops, Siebdruckstation, Fanzine-Werkstatt
- Interaktive Installationen (*Apro.Map*, *Kreek*)
- RIP (Schrein)

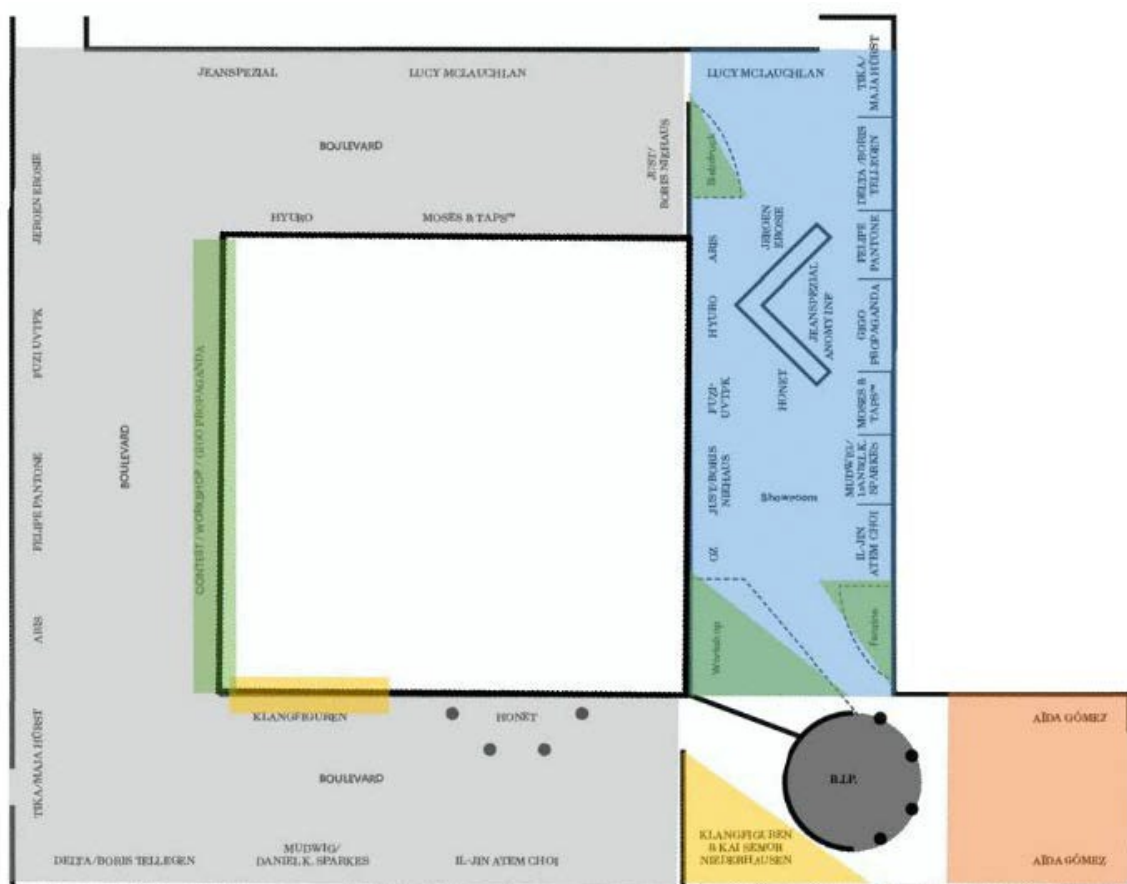


Abb. 42: Raumplan der Bundeskunsthalle mit der Darstellung der verschiedenen Ausstellungsbereiche

6.2.1 Experience Mapping

In der folgenden Aufstellung und dem dazugehörigen Raumplan wurden entsprechend dem Experience Mapping alle Ereignispunkte in den Ausstellungsräumen gekennzeichnet (Abb. 43). An diesen waren entweder signifikante Eindrücke wahrzunehmen, oder die Besucher konnten bestimmte Aktionen ausführen.



- **Schrein / Ein- und Ausgangsbereich**
Unmittelbar nach dem Betreten des Ausstellungsbereichs stand der Schrein im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.



- **Interaktive Installationen**
Nachdem der Ein- und Ausgangsbereich durchlaufen wurde, durchliefen die Besucher die erste interaktive Installation.



- **Boulevard**
Der Boulevard lud die Besucher zum Verweilen ein, die vielen Punkte signalisieren die individuelle Pausen.



- **Workshops & DIY**
Bei den Workshops konnten nur Besucher teilnehmen die angemeldet werden, dennoch hielten die meisten Besucher an Um dem regen Treiben zu zuschauen / die beiden Mitmachangebote (Siebdruck, Fanzine) konnten von allen Besuchern (nach Ankündigung) genutzt werden.



- **Showroom**
Unmittelbar nachdem der Boulevard durchlaufen war; trat der Besucher in den Bereich des Showroom ein, zwischen den zahlreichen Exponaten konnte der Blick schweifen.



- **Gästebuch / Ein- und Ausgangsbereich**
Als Endpunkt und Höhepunkt erwies sich die Installation von Aida Gomes, fast jeder Besucher war nach dem Durchlaufen der Ausstellung motiviert selbst ein Graffiti zu hinterlassen.

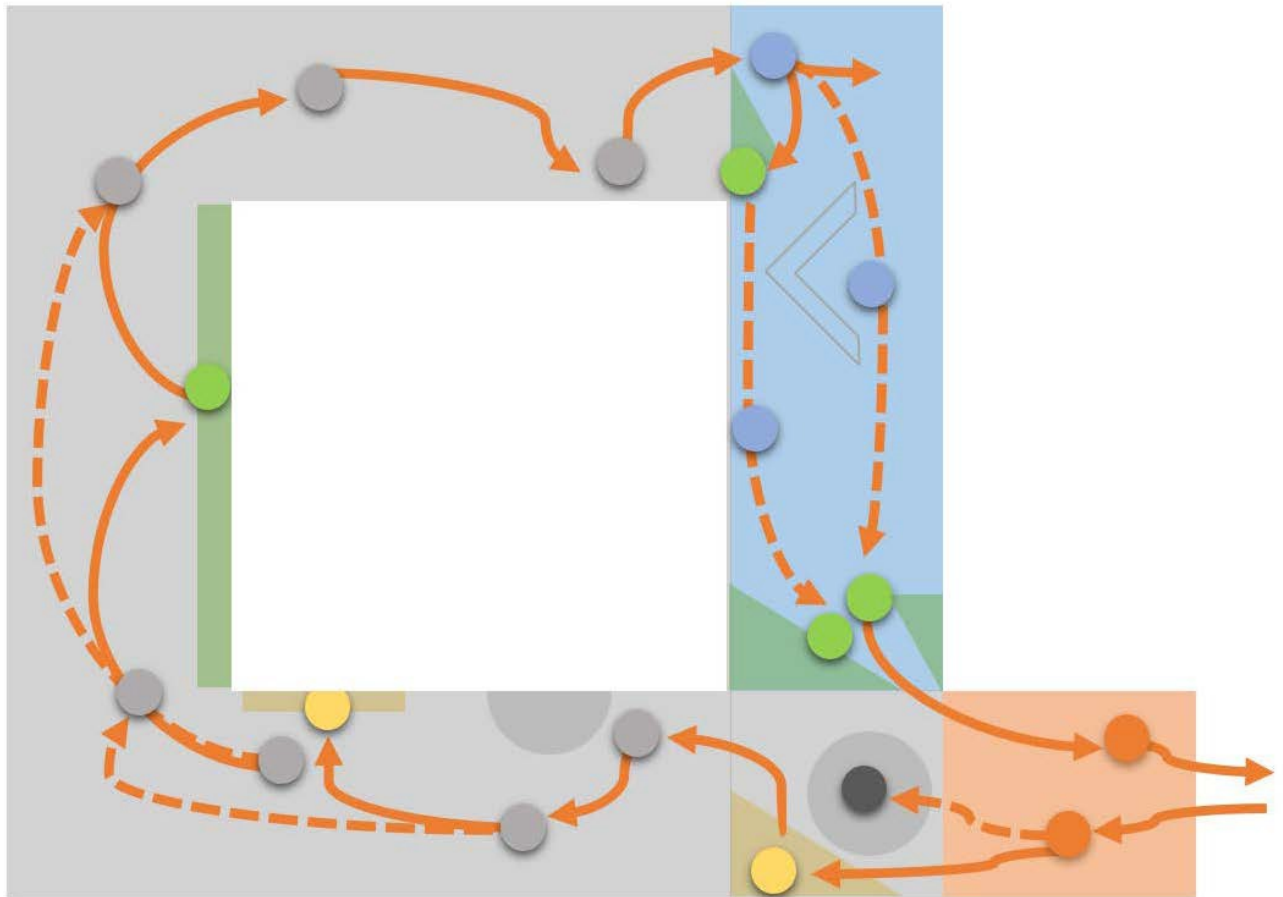


Abb. 43: Eine Verweildauer oder die Intensität des Wahrgenommen wird in der Darstellung nicht dargestellt. Die orangene Linie zeichnet den primären Laufweg der Besucher da, die gestrichelte orange Linie stellt einen optionalen Pfad dar, an denen sich der Besucherstrom zerstreute.

6.3. Programm

Zur Hauptphase der Ausstellungs-dauer fanden zahlreiche themenbezogene Programmpunkte statt. Diese waren zum Teil partizipativ ausgerichtet, genauso wie es einzelne Programmpunkte gab die einen reinen Unterhaltungscharakter hatten ohne einen tiefgreifenden Vermittlungsanspruch. Zur Hauptphase zählt nicht die einwöchige Verlängerung der Ausstellungs-dauer, da der Vorschlag und die Entscheidung über die Verlängerung kurzfristig und während der laufenden Ausstellung entschlossen wurden. Im Vorlauf zur übergangslosen Verlängerung blieb keine Planungs- und Organisationszeit für weitere Programmpunkte. Der Programmverlauf vollzog sich somit wie vorgesehen vom 19. - 29. November. Damit die Besucher eine bessere Übersicht über das Programm hatten, wurden im Ausstellungsflyer zur Ausstellung nur die markantesten Programmpunkte genannt (Abb.44 /45).



Abb. 44 / 45: offizieller Programmfolder zur *BundeskunstHall of Fame*

Im Ausstellungskatalog wurden die Programmpunkte nach dem Handlungsschema des Editorial Designs behandelt, und zur Erzeugung einer Dramaturgie chronologisch strukturiert und wie folgt aufgelistet:

Programm:

Donnerstag, 19. November

Lesung/ Lecture Performance CALYBA

Donnerstag, 19. November

Siebdruck

Donnerstag, 19. November – 6. Dezember

Lights on Graffiti

Freitag, 20. November, und Samstag, 21. November

Workshops

Freitag, 19. November – 29. November

Contest

Samstag, 21. November – Sonntag, 22. November

Fanzine

Sonntag, 28. November

Film Screening, und Talk mit Regisseur

Dienstag, 24. November

Tattoo-Session

Freitag, 27. November

Lesen lernen

Freitag, 27. November

Walk & Talk

Sonntag, 29. November

Skate Session

Sonntag, 7. Dezember

Late_Art

Im Rahmen dieser Promotionsarbeit werden die Programmpunkte zudem nach ihrer Präsenz und Disponibilität im Ausstellungskontext der *BundeskunstHall of Fame* betrachtet. Demzufolge ist eine systematische Aufgliederung der Programmpunkte in die drei Kategorien sinnvoll: Zusatzveranstaltungen, Laufendes Programm und Projektinterne Veranstaltung. Diese Kategorisierung verdeutlicht die Diversität der einzelnen Programmpunkte, die in ihrer jeweiligen Umsetzung thematisch wie auch organisatorisch sehr unterschiedlich waren. So waren die Zusatzveranstaltungen, welche meist nur an einem Tag stattfanden, in ihrer Planung oft sehr aufwendig, wie etwa die Tattoo Session. Im Verhältnis dazu war das Siebdrucken organisatorisch umstandslos, und wurde als fortlaufender Programmpunkt von viel mehr Besuchern wahrgenommen. Um die verschiedenen Techniken und Gestaltungsmöglichkeiten rund um Graffiti zu demonstrieren und erfahrbar zu machen wurden die Siebdruck Station und die Workshops während der gesamten Ausstellungsdauer angeboten. Die Zusatzveranstaltungen fanden dagegen nur temporär, und oft nur einmalig statt. Sowie auch die Skate Session die sogar nach der eigentlichen Ausstellungsdauer unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfand, und daher als projektinterne Veranstaltung bezeichnet werden kann. Im Folgenden werden zum Vergleich die diversen Ausrichtungen der Programmpunkte im Detail erläutert.

6.3.1 Eröffnung – Thursday_Late_Art

Am Donnerstag, 19. November eröffnete die *BundeskunstHall of Fame* pünktlich. Mehr als 800 Besucher kamen zu der Eröffnung, die Erwartungen wurden damit bereits übertroffen, denn so eine Besucheranzahl ist für eine übliche Late Art-Ausstellungseröffnung der Bundeskunsthalle ein sehr gutes Ergebnis. Das Publikum bestand aus den verschiedensten Interessensgruppen, Street Art Groupies und Anhänger der lokalen Train-Writing Szene waren genauso vertreten wie Inhaber der ArtCard.²³⁹ Die ArtCard besitzen in der Regel Kunstliebhaber im gehobenen Alter aus den erwerbsstarken Bevölkerungsschichten. Somit war ein Querschnitt an Besuchern gegeben, bei denen Fachsimpelei, Wissbegierde, Argwohn und Partylaune einhergingen, was einer ausgelassenen Stimmung zugutekam.

²³⁹ Mit der ArtCard gleicht einem 12monatigen Dauerabonnement das einem kostenlosen oder ermäßigten Eintritt zu den Ausstellungen der Bundeskunsthalle gewährt.

Die Eröffnung wurde mit der Late Art Veranstaltungsreihe der Bundeskunsthalle zusammengelegt, bei diesen Veranstaltungen finden Speedführungen in den Ausstellungen statt, es wird Musik von DJs aufgelegt und es werden Drinks verkauft.



Abb. 46: Flyer zur Eröffnung / Thursday_Late_Art (Vorder- und Rückseite)

Im Rahmen der Eröffnung der *BundeskunstHall of Fame* fand die auf einen Donnerstag terminierte Thursday Late_Art ausnahmsweise nicht im Foyer der Bundeskunsthalle statt, sondern in den Ausstellungsräumlichkeiten. Dies war eine absolute Ausnahme, denn Getränke aller Art sind üblicherweise in den Ausstellungsräumen verboten. Vor den DJ Sets wurden Music-Live-Acts von den Autistikits und Diom aus Köln gespielt. Der erste experimentelle Music-Act stand im Zeichen des Sound of Cologne und kann im Spannungsfeld zwischen Noise, Downtempo und Techno eingeordnet werden. Tobias Hahn, der unter dem Pseudonym Diom Musik produziert, spielte ein exklusives Live-Set mit einem Setup, welches ausschließlich aus elektronischer Hardware bestand. Die *Autistikits* vom Kölner Label *101.io* spielten im Anschluss ihr Liveset, welches sich wie ein Elektro-Dub-Ambient-Klangteppich in die gesamte Ausstellungsfläche legte. Die Gruppe wurde 2010 von den beiden Musikern

Acid S und *That Night* gegründet. Später wurde sie durch den Musiker *thereyoughost* komplettiert. Nach diesem szenestischen Musikauftakt, der quasi als Soundtrack zur *BundeskunstHall of fame* bezeichnet werden kann, folgte das DJ-Set von *thereyoughost*. Unter den anwesenden Künstlern an diesem Abend waren Il-Jin *Atem Choi*, *Hyuro* und das Künstler Kollektiv *JEANSPEZIAL*. Um den Künstler Nicolas Barrome Forgues des Kollektivs bildete sich über den gesamten Abend hinweg immer wieder eine Menschentraube. Sie bestand aus Besuchern, die ein frisch gedruckten DinA2 Poster mit seinem Siebdruckmotiv bekommen hatten. Die stolzen Besitzer wollten es anschließend von Barrome Forgues signieren lassen.

Neben den Music-Live-Acts und der Siebdruckstation war ein weiterer Programmpunkt an diesem Abend eine Lecture Performance von Joachim Spurloser und Stefan Wartenberg vom *Graffitimuseum Berlin*. Das *Graffitimuseum Berlin* wurde im Jahr 2001 gegründet, und ist eigentlich eine interdisziplinäre Künstlergruppe die Ausstellungen, Diskussionsveranstaltungen, Stadtspaziergänge sowie Theaterprojekte zum Kontext Graffiti realisiert. In der Lecture Performance am Eröffnungsabend lasen Spurloser und Wartenberg Gedichte aus ihrem Buch *CALYBA* das 2015 bei *Possible Books* erschienen ist. Die Texte in dem Buch bestehen ausschließlich aus Writer-Pseudonymen die als Grundlage für poetische Texte und Gedichte dienten. Unter der Annahme, dass Graffiti geschrieben wird, scheint das Lesen von Graffiti, und in diesem konkreten Fall das zusätzliche Umschreiben, eine geeignete Strategie für eine experimentelle Annäherung an das Phänomen zu sein. Während der Lecture Performance zeigte sich die poetologische Qualität von Graffiti, die vorgetragenen Gedichte lösten dabei Irritation und Amüsement gleichermaßen aus. Das Vortragen der aneinandergereihten Writer-Pseudonyme wirkte skurril und ergänzte das Stimmungsbild des vorangegangenen Klangteppichs atmosphärisch perfekt.

Ein Programmhöhepunkt des Abends war die Live-Painting Performance von *Moses & TapsTM*, welche planmäßig ohne die erwarteten Störungen von außen realisiert wurde. Im Vorfeld wurden behördliche Maßnahmen, wie eine polizeiliche Festnahme des Künstlerduos oder eine generelle Identitätsfeststellung der Besucher befürchtet. Aufgrund dessen wurden in Absprache mit den Künstlern Sicherheitsvorkehrungen getroffen, die ihnen die Anonymitätswahrung zusicherten. Eine der Vorsichtsmaßnahmen war unter anderem die Bereitstellung von zwei Doubles, die im gegebenen Fall bereit waren *Moses & TapsTM* zu mimen. Diese umsichtige Planung wurde in der vorausgehenden Korrespondenz zwischen *Moses & TapsTM* und Robert Kaltenhäuser zum künstlerischen Konzept erklärt, und anschließend vor Ort in allen Einzelheiten delegiert und abgesichert.

Alles in allem war bereits die Eröffnung ein voller Erfolg und bot damit einen guten Auftakt für die weiteren Tage des Ausstellungsprojekts.



Abb. 47: Performance von *Moses & Taps™* bei der Eröffnung

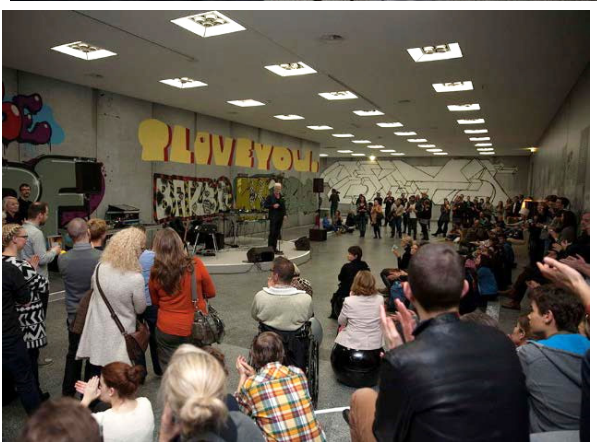


Abb. 48: / Abb. 49: / Abb. 50: / Abb. 51: Impressionen von der Eröffnung

6.3.2 Zusatzveranstaltungen

Film Screening

Eine besondere und unterhaltsame Zusatzveranstaltung war das Filmscreening des 60-minütigen Dokumentarfilm *HELLO MY NAME IS – GERMAN GRAFFITI* aus dem Jahr 2015. Der deutschsprachige Dokumentarfilm des Regisseurs Stefan Pohl verschafft dem Zuschauer einen intimen Szeneeinkblick. Durch fünfzehn kurze Porträts von namhaften Künstlern und Akteuren, die überwiegend aus der Deutschen Hio Hop- und Graffiti-Szene kommen werden unterschiedlichste Betrachtungsweisen zum Thema reflektiert. Eine repräsentative Auswahl von Veranstaltungen der Subkultur komplementiert das Stimmungsbild der Szene und gewährt zudem außergewöhnlich Einblicke in die Handlungs- und Denkweisen der Protagonisten. Vom illegalen Graffiti bis hin zu kommerziellen Ausstellungen werden die wichtigsten Aspekte der Szene vorgestellt. Szenegrößen wie *CanTwo*, *Loomit*, *Life* aus Berlin, Hendrik *ECB* Beikirch, Case von der *Ma'Claim Crew* und die *Jukebox Cowboys* kommen zu Wort oder werden wie das Künstlerduo *Moses & TapsTM* vorgestellt und von einem Rechtsanwalt kommentiert.

Seit den Filmen *Wild Style* von 1983 und *Beatstreet* von 1984 ist das Medium Film mit der Graffiti-Szene verschmolzen. Seit damals ist in der Zusammenführung des Filmmediums mit Graffiti ein neutraler dokumentarischer Ansatz selten. Im Unterschied zu den beiden Graffiti-Filmklassikern zeigt der Dokumentarfilm *HELLO MY NAME IS* die Graffiti-Szene in einer distanzierten Objektivität. Bei *Wild Style* und *Beatstreet* ist auffällig, dass es sich um Dramen handelt in denen der Protagonist als Graffiti-Künstler einen urbanen Grenzgänger verkörpert. Dieser Grenzgänger befindet sich immer auf dem schmalen Grat zwischen Leben, Verlust, Erfolg, Bekanntheit und drohenden Strafen.²⁴⁰ Diese Filme haben das Bild des typischen Graffiti-Role-model wesentlich geprägt und dazu beigetragen, dass die Protagonisten der Graffiti-Szene weiterhin als Grenzgänger oder Sonderlinge gesehen werden (wollen). Es gibt weitere Filme in die diese archaische und romantisierte Rollenverteilung anwenden,²⁴¹ der deutsche Graffiti-Kinofilm *Whole Train* aus dem Jahr 2006 ist dafür ein gutes Beispiel. Die beschriebene Rollenverteilung ist ein Grund dafür, dass die Protagonisten der Graffiti-Szene mit Attributen wie launisch, rigoros, narzisstisch, intrigant und ähnlichen negativ behafteten Eigenschaften weiter stigmatisiert werden. *HELLO MY NAME IS* orientiert sich formal-

²⁴⁰ Schierz (2008): 302.

²⁴¹ „Against the Wall: Quality of Life“ (2004), „Bomb the System“ (2002) oder „The Graffiti Artist“ (2006)

stilistisch viel mehr an der Filmdokumentation *Style Wars* aus dem Jahr 1983 von Henry Chalfant und Tony Silver. Dieser Film ist mit Sicherheit eines der wichtigsten Hip-Hop und Graffiti Zeitzeugnisse und setzt bis heute die Standards für Graffiti-Dokumentarfilme. Er bildet die damalige Graffiti-Szene weitestgehend neutral ab und erfasst die Stimmung der damaligen Zeit. *HELLO MY NAME IS* schafft es genau diese Neutralität und Stimmung in Bezug auf die heutige Zeit zu übertragen, dies war Grund genug für das Screening des Dokumentarfilms von Stefan Pohl.



Abb. 52: Filmplakat: *Hello My Name is German Graffiti*

Lights on Graffiti

2012 wurde der Verfasser auf Initiative der Kölner Künstlerin Vera Drebusch eingeladen an der *GarART* Projektreihe teilzunehmen. *GarART* wurde von der Düsseldorfer *VivArte-Stiftung* unter der Devise „Kunst und Kultur im urbanen Raum“ initiiert und fand in abwechselnden Intervallen im Stadtteil Düsseldorf Garath statt. Die selbsterlegte Aufgabenstellung bezüglich der Anfrage bestand darin mit möglichst einfachen Mitteln eine neuartige Graffiti-Variante mit Partizipationspotenzial zu entwickeln. Da der Verfasser zu dieser Zeit bereits seit Jahren mit Overhead-Projektor herumexperimentierte, erschien das Projizieren von einer zweidimensionalen Vorlage in den Raum als das geeignete Mittel. Mit einem konventionellen Overhead-Projektor ist es möglich, schnell und unkompliziert Graffiti-Sketches auf Transparentfolie an jegliche Flächen zu projizieren. Diese einfache Methode ermöglicht selbst kleinen Kindern ein riesiges Bild an eine Wand zu bringen ohne das aufwendige Prozedere

des großflächigen Farbauftrags mit einer Sprühdose oder einem Pinsel. Unter dem Titel Streetart mit Licht wurde diese partizipative Workstation mit dem Overhead mitten in Garath von Drebusch und dem Autor umgesetzt.

Das Angebot, seinen Namen auf den Transparentfolien zu gestalten um anschließend in die Umgebung zu projizieren, wurde nicht nur von Kindern und Jugendlichen begeistert angenommen, auch ältere Menschen und vorerst argwöhnische Anwohner machten nach einigem Zögern mit. Dank der positiven Resonanz war es auch kein Problem den nötigen Strom für den Overhead-Projektor von den anliegenden Ladenlokalen zu bekommen. Im gleichen Jahr wurde die Workstation als partizipative Installation auf dem *Düsseldorfer Open Source Festival* erneut gezeigt und ebenfalls mit Begeisterung von den Festivalbesuchern genutzt. Im Rahmen der *BundeskunstHall of Fame* wurden unter dem Titel Lights on Graffiti zwei Veranstaltungen dieser Art für Familien angeboten. Die einfache Handhabung erwies sich in der Praxis abermals als gelungene Partizipationsmöglichkeit. Die Wandprojektionen eignen sich im Übrigen ideal für Posing-Fotos vor dem eigenen Graffiti-Style, so wie es auch in der Hip-Hop Szene üblich ist. Seit den Anfängen der Hip Hop Szene ist Posing ein wichtiges Ritual, so wurde in Manier eines Gangsters oder des coolen 'bad boy' oder 'outta space' Typen für Fotos vor dem eigenen Graffiti-Style posiert. Das geeignete Setting für diese Posing-Situationen wurde mit Lights on Graffiti unverkennbar evoziert und von den Teilnehmern erkannt und selbstverständlich genutzt.



Abb. 53: Workshop, Lights on Graffiti

Contest

In der Hip Hop- und Graffiti Kultur ist die Profilierung durch ständiges Verbessern der eigenen Fähigkeiten, um die Mitstreiter zu übertreffen, ein elementarer Bestandteil. Es gilt dabei, die im Kollektiv bestimmenden Standards zu übertreffen. Einen zentralen Fokus in der Graffiti-Kultur bildet sozusagen ein stetiger Wettbewerb. Anlässlich der *BundeskunstHall of Fame* fand unter der englische Bezeichnung Contest die szenespezifische Wettbewerbsform einer Sketch-Battle statt. Battle stammt vom englischen „to battle“, was kämpfen bedeutet. Eine Battle ist einfach ein gewaltfreier Wettstreit zwischen Hip-Hop- oder Graffiti-Künstlern um die Vorherrschaft in ihrem gewählten ästhetischen Element, im Falle der *BundeskunstHall of Fame* war dieses Element natürlich Graffiti. Der Konkurrenzgeist, der im Graffiti vorherrscht, ist dabei die treibende Kraft.²⁴² In offiziellen Battles, die in Form von Veranstaltung oder Contests stattfinden, wird dieser Konkurrenzgeist moderiert und manifestiert sich auf Leinwänden oder in Skizzen die im Endstadium von einem Publikum bewertet werden. Im Falle der *BundeskunstHall of Fame* wurde die Battle wie folgt angekündigt:

„Ihr möchtet einen Platz in der BundeskunstHALL OF FAME? Zwischen den internationalen Größen der Graffiti und Street Art Szene haben wir noch eine Wand für deinen Entwurf freigelassen. Du musst nur in unserer SKETCH BATTLE überzeugen. Lade deinen Sketch hoch und sei dabei!“

In der offiziellen Sketch Battle überzeugte letztendlich der Entwurf des Kölner Graffiti-Künstler Henning Hüttner. Unter dem Titel *BE EAZY – MAKE ART NOT WAR!* reichte Hüttner einen Sketch ein auf dem der Graffiti-Schriftzug *EAZY* in Form eines Panzers in Wintercamouflage dargestellt wird. Der Panzer, der mit Sprühdosen und Farbe als Munition bewaffnet ist, ist eine gelungene Metapher für eine Battle. Hüttners Einreichung überzeugte die Jury der Bundeskunsthalle, die von Babak Soltani vom Dedicated Store unterstützt wurde, einstimmig. Die Juryentscheidung wurde gestützt vom zusätzlichen online-voting, welches ebenfalls Hüttners Einreichung favorisierte. Der Siegerentwurf wurde als Resultat der Battle vom 21. - November an der Workshop-Wand im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame* von Hüttner umgesetzt. Die vier weiteren Voting-Gewinner mit den meisten Likes erhielten ein Künstler-Package vom Dedicated Store.

²⁴² Vgl. Loh, Verlan (2002): 101. / 343.

Tattoo-Session

Eine besondere Zusatzveranstaltung war die Tattoo Session am 27. November. Das Live-Tätowieren vor Publikum im Museum und institutionellen Kunsträumen ist gewiss nichts Gewöhnliches, auch wenn Tattoos in der Verknüpfung mit Kunst nichts Neues mehr sind. Seit den 1970er Jahren ist die Tätowierung eine legitime Kunstform, Künstler wie Valie Export, Timm Ulrichs, Santiago Serra oder Ulay haben sich der Tätowierung im künstlerischen Sinne angenommen.²⁴³ Auch Tattoo Sessions im institutionellen Rahmen der Kunst gibt es immer wieder, eine Ähnlichkeit zur Aktion in der Bundeskunsthalle hatte die Kunstaktion *Chaim Soutine* im Jahr 2004. Der Kurator Richard Adamson veranstaltete in Kooperation mit der *Another Roadside Attraction Gallery* in London eine Tattoo Session. Der Tattoo-Künstler Barry Hogarth tätowierte Besuchern auf Wunsch exklusiv bereitgestellte Motive von namenhaften Künstlern wie David Shrigley.²⁴⁴ Bei beiden Aktionen, der Tattoo Session mit *Fuzi* in der Bundeskunsthalle und der Kunstaktion *Chaim Soutines*, war das Tätowieren kostenlos. Bei beiden galt das Motto *First Come, First Serve*, nur die ersten bekamen die Möglichkeit zur spontanen Tätowierung. Eine weitere Gemeinsamkeit in der Durchführung beider Aktionen ist die Anwesenheit des schaulustigen Publikums, welches Üblicherweise beim Tätowieren aus den intimen Rückzugsbereichen der Tattoo-Studios verbannt wird. Das Setting und das Drumherum der Tattoo Session in der Bundeskunsthalle kam einer skurrilen Zurschaustellung gleich, da aus hygienischen Gründen hinter einer Absperrung tätowiert werden musste. Damit war die Präsentationsform des Tattoos unweigerlich einem seiner ursprünglichen Präsentationsformate wieder sehr nahe. Vor der Jahrhundertwende waren Tattoos und tätowierte Menschen noch etwas Besonderes was es selten zu sehen gab.²⁴⁵ Mit ihrer volkswissenschaftlichen Aussagekraft werden Tattoos und Graffiti im Kunstestablishment ähnlich betrachtet, sie sind unter dem Aspekt des Kuriositätenfaktors vergleichbar. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sie kunsttheoretisch unter sub- oder popkultureller Betrachtung vereint werden können. Aber auch anwendungsbezogen sind sich die Tattoo- und Graffiti-Kultur sehr nahe. So beschreibt die Ethnologin Susan A. Phillips in ihrer umfangreichen Publikation

²⁴³ Wittman (2017):44.

²⁴⁴ Wittman (2017):46.

²⁴⁵ Der US-amerikanische Zirkuspionier Phineas Taylor Barnum, der im Schaustellergewerbe mit seinem Kuriositätenkabinett und seinen Menschen- und Tiershows eine feste Größe war, machte sich den damals noch unbekannten Tattoo-Kult zu Nutze, und zeigte den Tätowierten als Attraktion in seinem Wanderzirkus. Barnums ganzer Stolz war der von Kopf bis Fuß tätowierte Grieche mit dem Namen Alexandrino. Mit über 388 Tier- und Symbol Tattoos im Burmesischen Stil war dieser auch als *The tattooed Man of Burma*, *Captain Georgie* oder *The Living Picture Gallery*.

Wallbanging – Graffiti and Gangs in L.A. nicht nur alle Facetten wie Graffiti in der Gang-Kultur vorkommen, sondern auch die Durchmischung von Graffiti und Tattoos in dieser Gesellschaftsschicht. Zur Repräsentation und zur Reputation der eigenen Gang werden Symbole, Initialen und Area codes²⁴⁶ gleichermaßen tätowiert wie auch auf Wände gesprüht.²⁴⁷ Die Tattoos, Graffiti und Murals sind nicht nur als Zugehörigkeitszeichen zu deuten, oder markieren nicht alleinig das Territorium der Gangs, sie funktionieren zugleich wie ein Storyboard, beziehungsweise wie ein Tagebuch, in dem neben symbolischen Darstellungen von Straftaten verstorbene Gangmitglieder in Form eines Portraits protokolliert werden.²⁴⁸

Es gibt neben der konkreten und offensichtlichen Kohärenz zwischen den Gang-Graffiti und Gang-Tattoos eine weitere Symbiose zwischen der Tattoo- und Graffiti-Kultur. Der erste Graffiti-Künstler der sich auch als Tätowierer einen Namen gemacht hat ist Richard "Richie" Mirando weltbekannt als *Seen*. Bereits Anfang der 80er Jahre hat Seen in New York durch Zufall bei einem Freund und dessen Tattoo-Maschine mit dem Tätowieren angefangen.²⁴⁹ Damit begann die wohl erste Fusion des Style-Writings mit Tätowieren. Ein weiterer Graffiti-Künstler der ebenfalls als Tätowierer erfolgreich ist, ist Mike *Giant* aus San Francisco der nach eigenen Aussagen beides gleichwertig betrachtet und Gestaltungselemente beiderseits anwendet.

*„My stuff is all mixed, it just happened naturally. I put elements from graffiti into my flash and put skulls into my pieces... it's part of my culture. Also, graffiti writers and people carrying tattoos have got the same mentality, it's the "I don't give a fuck" mentality, to not giving a damn about what people think I have got something tattooed on my arm.“*²⁵⁰

In Europa ist der renommierte Graffiti-Künstler *Sabe* aus Kopenhagen bereits seit Ende der 90er Jahre als Tätowierer tätig und über die Grenzen Dänemarks dafür bekannt. Seiner Meinung nach haben Graffiti-Künstler eine andere künstlerische Herangehensweise im Umgang mit Tattoos als herkömmliche Tätowierer. I think we as writers do things differently when we start the whole tattoo trip. Colors, outlines, shading, and the whole way we see tattoos.²⁵¹ Aus künstlerischer Sicht sind Graffiti und Tattoos also schon seit Jahren miteinander verbunden.

²⁴⁶ Phillips (1999): 157.

²⁴⁷ Phillips (1999): 138.

²⁴⁸ Garage Magazin (2007): 31.

²⁴⁹ McLeer (2013): 11.

²⁵⁰ Graffzoo (2008): 58.

²⁵¹ Maridueña (2010): 98.

Fuzi tätowiert seinen Ignorant Style seit dem Jahr 2005. Er ist mit seiner Sonderstellung durch seinen auffälligen Stil ein gefragter Tätowierer und hatte in den letzten Jahren damit großen Erfolg, mit seinen Tattoo-Motiven ist er international gefragt und kooperierte bereits mit Mode-Labels. Dieser triumphhafte Aufstieg ist sicherlich auch der Tatsache zu verdanken, dass sich die Schauspielerin Scarlett Johansson und weitere weltweit bekannte Künstlerstars wie die Künstler-Zwillinge *Os Gemeos* aus São Paulo von *Fuzi* haben tätowieren lassen. In der *BundeskunstHall of Fame* hielt sich der Glamour-Faktor zwischen Bergen von leeren Sprühdosen, offenen Farbeimern und benutzten Farbrollen jedoch in Grenzen. Schlussendlich verkörperte *Fuzi* die ideale Fassung um die fortwährende Verflechtung von der Graffiti- und Tattoo Kultur in einem sehr eigenwilligen Individualstil auf eine attraktive Weise zu demonstrieren.

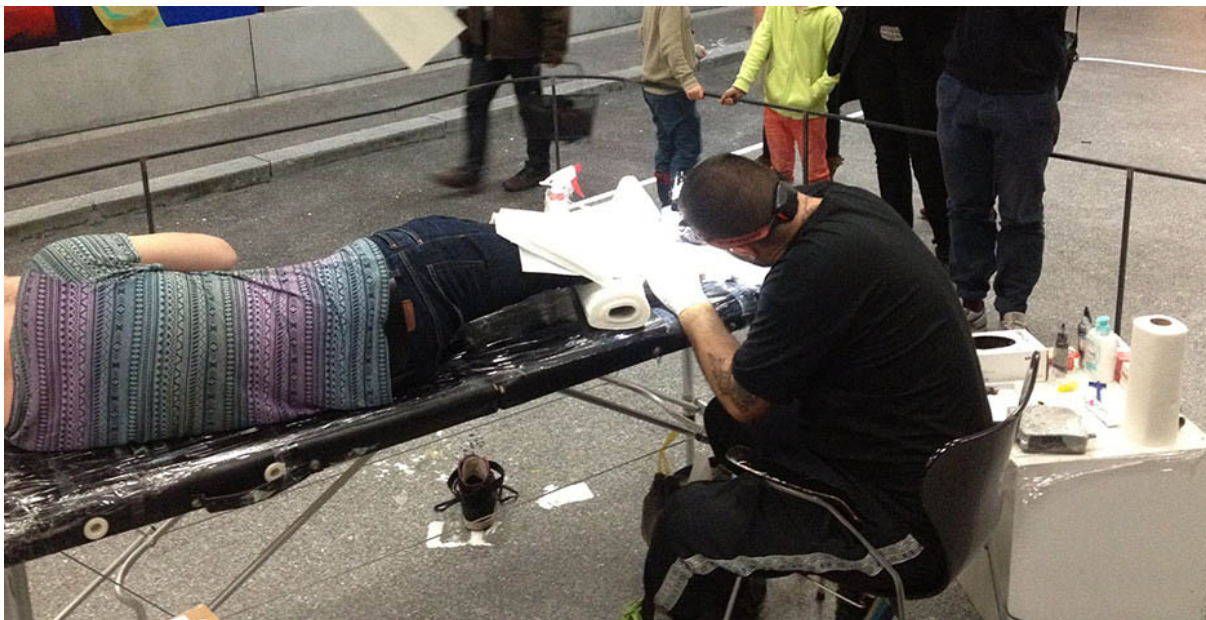


Abb. 54: *Fuzi*, Tattoo Session

Lesen lernen

Neben den Kuratorenführungen und dem Rundgang mit Experten innerhalb der Bundeskunsthalle wurde auch außerhalb der Ausstellungsräumlichkeiten eine besondere Art der Führung angeboten. Am 27. November lud der Künstler *Gigo Propaganda* zu einem

Stadtrundgang zum Bonner Loch ein. Der Startpunkt der Führung war im Foyer der Bundeskunsthalle um 18 Uhr, bedingt durch die Jahreszeit war es draußen bereits kalt und dunkel. Trotz der Witterungsumstände fanden sich ungefähr drei Dutzend Interessierte am Treffpunkt ein.



Abb. 55: *Lesen lernen im Bonner Loch mit Gigo Propaganda*

Unter dem Veranstaltungstitel: *Lesen lernen im Bonner Loch mit Gigo Propaganda - Steine, Lacke und Symbole im öffentlichen Raum* war das Ziel des Stadtrundgangs in Form einer moderierten Führung das Entdecken Bonner „Un-Orte“ durch das Aufsuchen und Interpretieren vorhandener Graffiti. Alle Teilnehmer wurden dazu angehalten alle Graffiti ähnlichen Auffälligkeiten der Gruppe zu melden, und so ergab sich eine diskursive Atmosphäre schon mit Beginn der Führung. Bereits unmittelbar nach Verlassen des Museumsareals mit dem Betreten der Treppe zur U-Bahnstation Heussallee/Museumsmeile wurde die Gruppe fündig. Damit wurde der erste Stop eingelegt um den gefundenen Sticker zu betrachten, zu analysieren und zu dokumentieren. Mit der U-Bahn ging es anschließend zum Hauptbahnhof wo die Gruppe das anvisierte Ziel, das sogenannte Bonner Loch, erreichte. Das Bonner Loch ist der teilüberdachte Bahnhofsvorplatz der als Verteilerebene für Pendler und Passanten dient. Bereits vor der Fertigstellung wurde das gesamte architektonische Vorhaben kritisiert und dient sogar nach seinem Abrissbeginn im Jahr 2017 immer noch als Steilvorlage für Stadtplanungs- und Architekturkritik. Die sogenannte Überbauungsmaßnahme wurde maßgeblich vom Stadtplaner Friedrich Spengelin entworfen und im April 1979 pünktlich zur Bundesgartenschau fertiggestellt. Das Herzstück der Planung war der terrassierte Platz als Eingangsraum der Stadt,

der einerseits den Abstieg zur U-Bahn ermöglichte und zudem als ein neu gewonnenes Stück Stadt gedacht war.²⁵² Zum Durchqueren dieses Eingangsraums mussten die Fußgänger von der 0-Ebene in die tiefer liegende Ebene absteigen oder aufsteigen, so dass man schnell vom „Bonner Loch“ sprach. Bei einer Veranstaltung der Werkstatt Baukultur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn wurde verspätet, und damit vergeblich für den Erhalt der des Lochs plädiert, "Man muss den Geist der damaligen Zeit ins Gedächtnis rufen", so der Kunsthistoriker Martin Bredenbeck.²⁵³ Der komplette Abriss ist zurecht umstritten, da Teile von Spengelins Architektur als Kunstwerk deklariert waren wie der Brunnen der ein wesentlicher Gestaltungsschwerpunkt der gesamten Platzkonzeption war. Der von Freitreppen mit Podesten und Sitzstufen umgebene Brunnen, der zum Verweilen einlud, stellte sich über die Jahre als das eigentliche Problem dar. Er war das Zentrum von dem aus sich das gesamte Bahnhofsvorplatzgelände zu einem Treffpunkt für soziale Problemgruppen entwickelte. Der ganzen Problematik widmen sich Kritiker der Städteplanung und der urbanen Architektur wieder einmal zu spät, wie der Band 7 aus der Reihe „*Architekturführer der Werkstatt Baukultur Bonn*“²⁵⁴ beweist. Er widmet sich passend zum Abrissjahr des Lochs dem nun nicht mehr existierenden Bahnhofsvorplatz. Das Erkennen, Erkunden, Ergründen und das eventuelle Erhalten von künstlerischer Arbeit im urbanen Raum ist eine nie endende Thematik der sich Theoretiker und Wissenschaftler aus verschiedenen Disziplinen immer wieder widmen. Der *urbane Kongress* in Köln ist ein Beispiel dafür, dass selbst ein großer Stab an ambitionierten Wissenschaftlern nur versuchen kann einen konstruktiven Beitrag zu leisten wie der Untertitel auf dem Veranstaltungsplakat des urbanen Kongresses zugibt: „*ein Feldversuch zum Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum*“.²⁵⁵ Eine übliche Standardmethode in diesen Feldversuchen ist die Gruppenbegehung des urbanen Raums wie die Kölner Kunsthistorikerin und ehemaligen Vorsitzenden des Kölner Kunstbeirats Barbara Hess in ihrem Beitrag im Kongressband historisch feststellt.

²⁵² <http://baukultur-bonn.de>

²⁵³ www.general-anzeiger-bonn.de

²⁵⁴ Vgl. Huntscha (2017)

²⁵⁵ Untertitel auf dem Plakat zur Veranstaltung des *urbanen Kongresses*

Das Zufußgehen gilt als Aspekt einer kulturwissenschaftlichen, in den 1980er-Jahren durch den Soziologen Lucius Burckhardt begründeten Methode, der Promenadologie, die sich Selbstverständlich müssen in diesem Zusammenhang die Pariser *Situationisten* genannt werden die sich im Jahr 1957 um Guy Debord formierten. Das ziellose Umherschweifen, bekannte als »*dérive*«, nutzten sie als Ouelle ihrer künstlerischen Arbeit. Die *Situationisten* benannt nach der *Situationistische Internationale* entstanden ursprünglich aus der *Lettristischen Internationalen*. Die Lettristen nutzten als künstlerische Praxis die Zerlegung von Wörtern zu Buchstaben und bildeten Neuzusammensetzung zu sinnfreien Lautgebilden die sie vor Publikum vortrugen oder in Grafik-Collagen ausarbeiteten. Die *Situationisten* waren Künstler mit einer politischen Gesinnung, sie hatten politisch motivierter Ziele und sie nutzten die Stadt und die Schrift zum Erreichen ihrer Ziele. Mit den Studentischen Protesten im Jahr 1969 hatten sie ihr Hauptziel erreicht. Es ist verwunderlich, dass aus harmlosen Wortfetzen und einer künstlerischen Umherschweif-Methode, dem bereits genannten *dérive*, Unruhen ausbrachen die ein ganzes Land lahmlegten.

Das Durch- und Begehen des urbanen Raums, sowie das Abwandeln von Schrift und Text, ist wie zuvor geschildert, seit Jahren eine etablierte interdisziplinäre Methode in der Kunst. Und so ist es selbstverständlich, dass eine Gruppenbegehung des urbanen Raums, inklusive der Deutung von Schrift in ihm, im Rahmen der *BundeskunstHall of Fame* nicht fehlen darf. Der moderierte Stadtrundgang mit dem Fokus auf Schriftzeichen in Form von Graffiti ist so gesehen beispielhaft für eine paradigmatische Methode der Urbanistik. Nach dem (zu Fuß-) Begehen, des aus städtebaulicher Perspektive historischen Orts und Schmelztiegel sozialer Schichten, dem Bonner Loch, ging es zur nahegelegenen Fußgänger-Bahnunterführung zwischen Herwarth- und Thomasstraße, welche die Nord- mit der Weststadt verbindet und auch als „Pissrinne“ bekannt ist. An diesem „Un-Ort“ endete die Exkursion mit belesenen und zufriedenen Teilnehmern.

²⁵⁶ Hess argumentiert weiterhin, dass die Ansätze zu einer Promenadologie *avant la lettre* sich noch viel weiter zurückverfolgen lassen, sogar bis in das Jahr im Jahre 1802 durch Johann Gottfried Seumes Reisebericht seines Spaziergangs nach Syrakus; vgl. Hess 2017: 48.

Walk & Talk

Für die abschließende Kuratorenführung am 29. November wurden zwei Graffiti- und Street Art Experten eingeladen die sozusagen als die Mitbegründer der deutschen Graffiti- und Street Art- Theorie gelten, der Kunsthistoriker Dr. Johannes Stahl und Alain Biber. Stahl ist promovierter Kunsthistoriker, Autor und Kurator, er lehrte an den Universitäten Bonn und Halle (Saale) sowie den Kunsthochschulen in Mainz und Halle (Saale). Der Schwerpunkt seiner Arbeit ist neben der Kunstvermittlung und dem Kuratieren vor allem Kunst im Kontext von unterschiedlichen Öffentlichkeitsbegriffen wie Graffiti, Street-Art und Kunst am Bau. Im Jahr 1989 publizierte er die erste deutschsprachige wissenschaftliche Abhandlung zum Thema Graffiti die sich bis heute im Diskurs bewährt.

Alain Biber ist Direktor des NRW-Forums in Düsseldorf und war davor unter anderem Redakteur beim Kunstmagazin *ART*, Chefredakteur von *ARTE Creative* in Straßburg. Davor gründete er 2004 das Weblog *rebel:art* welches zu dieser Zeit eines der wichtigsten Plattformen für Street- und Urban Art war.

Mit diesem Wissensfundament sollte die künstlerische Qualität der Arbeiten in der *BundeskunstHall of Fame* näher betrachtet werden, mit der Absicht nicht in Fachsimpeleien abzudriften. Das Publikum sollte in die Betrachtung und den Austausch einbezogen werden. Mit der Absicht eines lockeren Expertisen austauschs unter allen Beteiligten wurde das Fachgespräch samt Besuchern im Gehen durch die Ausstellungsräumlichkeiten gehalten. Diese Diskussionsform wurde als Zusatzveranstaltung im Rahmen der *BundeskunstHall of Fame* schlicht Walk & Talk genannt.

Projektinterne Veranstaltung / Skatesession

Zur Finissage am 29. November kam auch der befreundete Fotograf und Künstler Alexander Basile. Aufgrund seiner Vergangenheit in der Skate-Szene erkannte er sofort das Potenzial der Ausstellungsarchitektur als Skate Parkour. Noch am gleichen Tag wurde diese Idee mit dem Team der Bundeskunsthalle und den Kuratoren besprochen und sofort angenommen. Durch die Verlängerung blieb nunmehr eine Woche Zeit, um eine Crew für eine Skate-Session zu organisieren. Am 7. Dezember setzte man die Idee in die Tat um, und Basile reiste mit einem 13-köpfigen Film- und Skate-Team in Bonn an. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit wurde im Einvernehmen mit den Organisatoren bereits während des Abbaus die Ausstellungsarchitektur zerlegt, zerschnitten, zersägt und anschließend zum Skaten freigegeben.

Das Ganze fand unter dem Namen Skate Session statt, und war mit Sicherheit ein weiterer Meilenstein in der eigentümlichen Beziehung „Museum vs. Skateboarding“. Das eigentliche Ziel der kurzfristig anberaumten Aktion war die Produktion eines Videos für das Solo Skate Mag, einem Skateboard-Magazin aus Köln. Das fertige Video wurde mit dem Titel *Bundeskunst[skate]halle* vom *Solo Skate Mag* veröffentlicht. Eine Skate Session in Museumsräumen ist allerdings nichts Neues. Bereits im Jahr 1998 skatete auf Initiative des Kölner Künstlers Johannes Wohnseifer der weltberühmte Skateboarder Mark Gonzales im Museum Abteiberg in Mönchengladbach. Gonzales fuhr für diese Performance rasante Manöver um die Ausstellungsstücke und zwischen den Besuchern. Weiter Skate Session in diesem Kontext und Umfang sind jedoch nicht bekannt, und so bleiben Skate Sessions in Museumsräumen eine Besonderheit und werden weiterhin die Ausnahme bleiben.

6.3.3 Laufendes Program

Workshops

In den zahlreichen Workshops wurden die Grundlagen verschiedener Sprühtechniken vermittelt und die Komplexität der Buchstabengestaltung in der Praxis demonstriert. Alle Teilnehmer konnten die neu erlernten Skills anschließend an der Workshop-Wand ausprobieren. Unter den Teilnehmern waren unter anderem Schulklassen, Familien, Kinder, Studenten und Jugendliche aus Betreuungsgruppen.

Der Kölner Graffiti-Künstler Kai *Semor* Niederhausen leitete die Workshop-Einheiten und wurde aufgrund der großen Nachfrage von Julian Krieger des Kölner Künstlerduos *Jacky & Hide* und dem Contest Gewinner Henning Hüttner unterstützt. Beide übernahmen weitere Workshop-Einheiten. Die Vermittlung der Grundlagen fand nicht direkt an der Wand statt. Bevor die Sprühdose in die Hand genommen wurde fertigten die Teilnehmer Skizzen an, dafür gab es einen Workshop-Space der unmittelbar neben dem Showroom lag.

Im Programm wurden die Workshops mit dem Leitsatz *Each one teach one* aus der Hip-Hop-Community angekündigt, die erarbeiteten Ergebnisse wurden jedoch nicht ausschließlich zu Vermittlungszwecken erarbeitet. *Gigo Propaganda* begleitete ebenfalls Workshop-Einheiten zum Ende der Ausstellungsdauer. Er nutzte die bisherigen Workshop Ergebnisse als Grundlage für seine eigene künstlerische Arbeit.

Zu Beginn der Workshops befanden sich auf der ausgewiesenen Workshop-Wand die Pieces der Sneak-Preview Künstler. Beim der ersten Workshop-Einheit mussten diese übermalt, beziehungsweise übersprüht werden. Kai *Semor* Niederhausen leitet den ersten Workshop und musste aus dieser Konsequenz ein Piece des Writers Barto der *I Love You Crew* übersprühen, beziehungsweise übersprühen lassen. Während dieser Durchführung gab es von Besuchern heftigsten Protest, da sie es nicht einsehen wollten, dass ein Piece von *Barto* gecrosst wird. Dies war einer der zahlreichen authentischen Momente wie sie zum Beispiel auch in einer Situation in einer Hall of Fame vorkommen können.

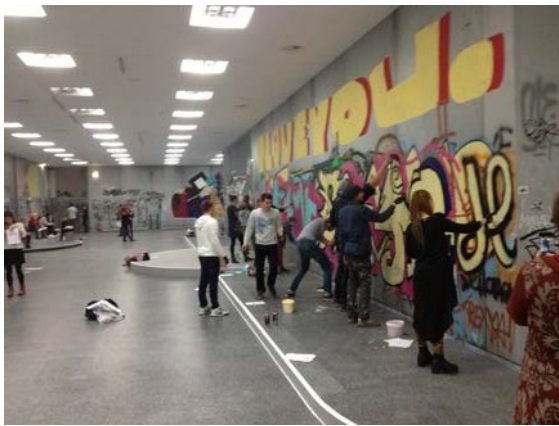


Abb. 56: Workshop-Wand



Abb. 57: Workshop-Werkstatt

Siebdruck

Exemplarisch für die Gestaltungsmöglichkeiten und Techniken wie sie in der Street Art zum Einsatz kommen, wurde mit der Siebdrucktechnik vor Ort gedruckt. Angegliedert an den Showroom wurde dazu eine Siebdruck Station eingerichtet, in der einfache DIN A2 Papierbögen durch Bedrucken zu Postern wurden. Poster und Plakate sind in der Street-Art-Kultur ein klassisches Medium. Außerhalb des Galerie- und Ausstellungskontexts werden sie im öffentlichen Raum mit Kleister angebracht und werden dann als Paste-Ups bezeichnet. Für die massenhafte Vervielfältigung eines präzisen und detaillierten Motivs ist es in der Street Art üblich, mit Stencils, selbst gestalteten Papp- oder Kunststoff-Schablonen, und Sprühfarbe auf Papier zu arbeiten. Diese serielle Produktion wird meist in einer Atelier-Werkstatt umgesetzt, bevor der fertige Bildträger dann im öffentlichen Raum seinen finalen Platz findet. Ein Siebdruck funktioniert nach dem gleichen Prinzip wie ein Schablonen-Graffiti. Durch die

freiliegenden Negativflächen auf dem Sieb wird mit Hilfe eines Rakels die Farbe auf den darunterliegenden Bildträger gezogen und bleibt dort haften.

Der große Vorteil dieser seriellen Umsetzung ist die große Menge an Bildträgern die produziert werden kann, so kann das künstlerische Motiv (fast) unzählig oft vervielfältigt und gestreut werden. Den seriellen Vorgang demonstrierte das Team der *BundeskunstHall of fame* während der Hauptphase der Ausstellungsdauer vom 19. - 29. November, welches so tausende Drucke angefertigte und an die Besucher verschenkte. Das Motiv für das Siebdruckposter mit dem Titel *Sir Cornetto* wurde von Nicolas Barrome Forgues, einem Mitglied des Künstlerkollektivs *JEANSPEZIAL*, gestaltet.

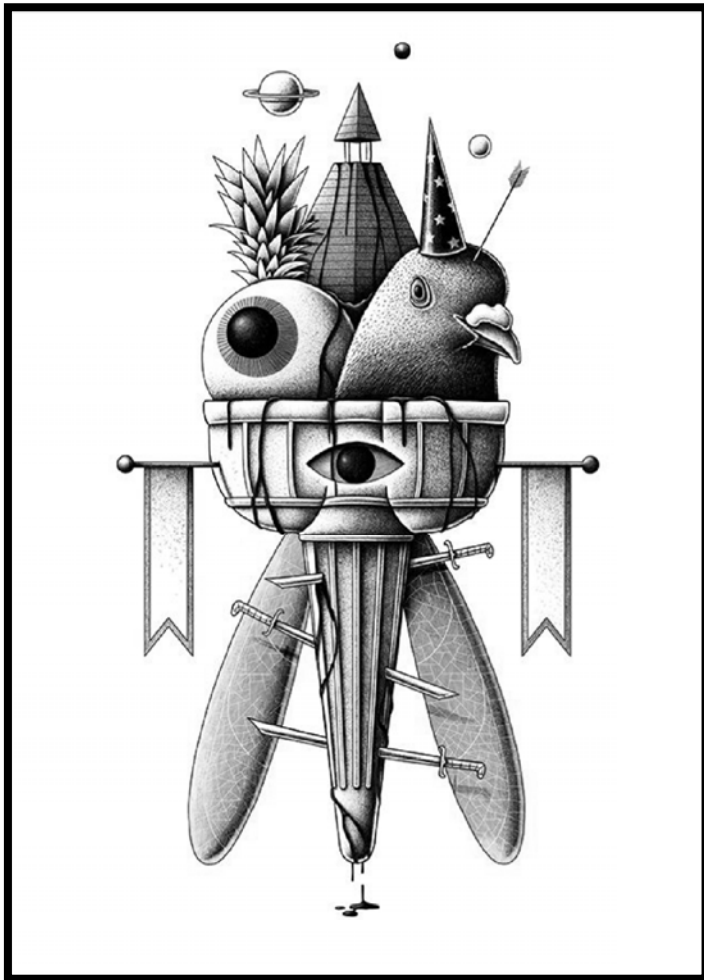


Abb. 58: Siebdruckmotiv *Sir Cornetto* wurde von Nicolas Barrome

Zur Finissage am 29. November kam auch der befreundete Fotograf und Künstler Alexander Basile. Aufgrund seiner Vergangenheit in der Skate-Szene erkannte er sofort das Potenzial der Ausstellungsarchitektur als Skate Parkour. Noch am gleichen Tag wurde diese Idee mit dem Team der Bundeskunsthalle und den Kuratoren besprochen und sofort angenommen. Durch die Verlängerung blieb nunmehr eine Woche Zeit, um eine Crew für eine Skate-Session zu organisieren. Am 7. Dezember setzte man die Idee in die Tat um, und Basile reiste mit einem 13-köpfigen Film- und Skate-Team in Bonn an. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit wurde im Einvernehmen mit den Organisatoren bereits während des Abbaus die Ausstellungsarchitektur zerlegt, zerschnitten, zersägt und anschließend zum Skaten freigegeben.

Das Ganze fand unter dem Namen Skate Session statt, und war mit Sicherheit ein weiterer Meilenstein in der eigentümlichen Beziehung „Museum vs. Skateboarding“. Das eigentliche Ziel der kurzfristig anberaumten Aktion war die Produktion eines Videos für das Solo Skate Mag, einem Skateboard-Magazin aus Köln. Das fertige Video wurde mit dem Titel *Bundeskunst[skate]halle* vom *Solo Skate Mag* veröffentlicht. Eine Skate Session in Museumsräumen ist allerdings nichts Neues. Bereits im Jahr 1998 skatete auf Initiative des Kölner Künstlers Johannes Wohnseifer der weltberühmte Skateboarder Mark Gonzales im Museum Abteiberg in Mönchengladbach. Gonzales fuhr für diese Performance rasante Manöver um die Ausstellungsstücke und zwischen den Besuchern. Weiter Skate Session in diesem Kontext und Umfang sind jedoch nicht bekannt, und so bleiben Skate Sessions in Museumsräumen eine Besonderheit und werden weiterhin die Ausnahme bleiben.

7. Künstlerauswahl

Die Kernkompetenz in der kuratorischen Praxis ist sicherlich die Fähigkeit eine seriöse Künstlerauswahl zu treffen. Dies bedeutet, dass persönliche Vorlieben und Lieblingskünstler nicht präferiert werden und der individuelle Hang zu bestimmten Genres, Moden und Tendenzen in der Kunstwelt den thematischen Schwerpunkt des Projekts nicht beeinträchtigen sollte. Nüchterne Entscheidungen bei der Zusammenstellung der Wunschkünstler sind die Grundlage für ein gelungenes Ausstellungsprojekt.

Um die Vielfalt des Themenkomplexes Graffiti einem Publikum nahe zu bringen, ist es notwendig Künstlerpositionen zu präsentieren deren Arbeiten möglichst diametral zueinander sind, um die extensive Bandbreite der Genres und Stile deutlich zu machen. Daher ist es sinnvoll Künstler mit unterschiedlichsten künstlerischen Fähigkeit, den sogenannten Skills, auszuwählen. Wenn man so will ist dieses Prozedere ähnlich dem Prinzip einer Mannschaftszusammenstellung im Sport. Es werden nicht oft die Gelegenheiten angeboten in denen es möglich ist einen Auswahlkader aus erstklassigen Graffiti- und Street Art Künstlern zusammen zu stellen. Ein gewisser Druck lag somit darin, dass gewisse Erwartungen bestanden eine repräsentative Auslese der Besten zu garantieren. Um dem angeforderten Anspruch eines repräsentativen Überblicks über die gesamte Graffiti- und Street Art-Szene gerecht zu werden, war es notwendig Künstlerpositionen zu zeigen, die nicht ausschließlich der Novität nacheifern und dann im Kunstmarkt als Neuenddeckung gefeiert werden. Es ging also nicht ausschließlich um die sogenannten Cutting Edge Art im Bereich Street Art und Graffiti, oder darum dieser beiden Kunstformen auf ihrem neuesten und aktuellsten Entwicklungsstand zu zeigen, sondern auch um altbewährte Künstlerpositionen welche die Szenen maßgeblich geprägt haben.

Eine Schwierigkeit bei dem Künstlerauswahlverfahren lag mitunter in dem bereits geschilderten knappen Planungsvorlauf, sodass einige angefragte Künstler, etwa *Momo* aus New York und das Künstlerduo *Os Gêmeos*, aufgrund bereits bestehender Verpflichtungen trotz Interesse nicht teilnehmen konnten.

Ein weiterer Faktor welcher die Künstlerauswahl beeinträchtigte war das Misstrauen und der Anspruch einiger Künstler die das Ausstellen von Graffiti und Street Art im institutionalisierten Kontext per se kritisch sehen. So hatte auch der legendäre Graffiti Künstler *Chintz* aus Dortmund nur Interesse an einer Teilnahme, wenn die Graffiti unter den tradierten Ausstellungskonventionen exponiert würden, damit sie als seriöse Kunst wahrgenommen werden können. Das Malen und Sprayen auf einer realistischen Foto-Tapete in einer

nachgebauten Straßenkulisse war für ihn nicht vertretbar. Erfreulicherweise lagen bereits Zusagen von Boris Tellegen, *Honet*, *Erosie*, *Mudwig* und dem Künstlerkollektiv *JEANSPEZIAL*, sowie von der *INF-Crew* und der *I Love You Crew* als solide Basis an Künstlern vor, als Robert Kaltenhäuser auf Anfrage des Verfassers als zweiter Kurator in die Planung der *BundeskunstHall of Fame* einstieg. Kaltenhäuser steuerte als erfahrener Kurator im Bereich Graffiti und Street Art bei der Ideenfindung der Künstleranfragen wichtige Impulse bei, und so erweiterte sich die Liste der teilnehmenden Künstler um *Aris*, *Gigo Propaganda*, *Tika*, *Hyuro*, *Pantone* und das Künstlerduo *Moses & TapsTM*. Kaltenhäusers Expertise kann gewissermaßen als Korrektiv in der Künstlerauswahl verstanden werden, und so wurden Künstler wie *Remed* und *Zosen* aus Spanien, oder auch das deutsche Künstlerduo *Low Bros* nach langen Diskussionen aus der Liste der engeren Künstlerauswahl wieder gestrichen.

Im Folgenden werden die teilnehmenden Künstlerpositionen der *BundeskunstHall of Fame* im Portrait vorgestellt. Dabei liegt besonderes Augenmerk auf ihrer künstlerischen Kompetenz, die im Einzelnen näher erläutert wird und ihre Teilnehmer an der *BundeskunstHall of Fame* begründet. Anders als in der Ausstellungsübersicht und im Katalog werden die Künstlerpositionen an diesem Punkt thematisch gegliedert in internationale Künstler, nationale Künstler und Sneak Preview Künstler.

7.1 Internationale Künstler

Aïda Gómez

Die 1986 in Madrid geborene Künstlerin zählt zu der jungen Generation der Street Artists und macht seit Jahren mit humorvollen urbanen Interventionen auf sich aufmerksam. Dabei nutzt sie jegliche Ausdrucksformen wie das klassische Plakatieren bis hin zu performativen Aktionen die sie per Video dokumentiert. Ihre subversiven Arbeiten, die sie hauptsächlich im öffentlichen Raum von Berlin platziert, laden Passanten oft auf spielerische Weise zum Austausch ein. Gómez humorvolle Arbeiten zielen weniger auf politische oder gesellschaftskritische Botschaften als auf die Unterhaltung ab. Sie arbeitet seit über fünf Jahren mit dem Kunstkollektiv *La Pluma Eléctri*k* zusammen und nahm an zahlreichen verschiedenen Ausstellungen und Festivals im In- und Ausland teil, unter anderem in Hong Kong, Neskaupstaður (Island), London oder Liverpool. Gómez studierte Bildhauerei an der Kunsthochschule Weissensee in Berlin sowie Bildende Kunst an der UCLM in Cuenca in Spanien.



Abb. 59: Aida Gómez, *JOY IS HERE* im Ein- und Ausgangsbereich der *BundeskunstHall of Fame*

Aris

Die abstrakten Silhouetten des italienischen Künstlers *Aris* sind seit 1993 auf Zügen und Wänden in der Region um Florenz zu finden. Nach seinen künstlerischen Anfängen im Graffiti-Writing führte ihn sein experimenteller Malstil schnell zu einem eigenen unverwechselbaren Stil ohne Buchstabenformen oder Schriftelementen. *Aris* bevorzugt als Untergrund für seine Latexfarben-Malereien die Waggons der Güterzüge aus seiner Heimatregion. Die Stahloberflächen dieser Eisenbahnwaggons sind in der Regel mit einer Patina aus Dreck und Rost überzogen, von denen sich die grafischen klaren Formen von *Aris* ideal abheben. Seine charakteristischen Elemente, die in den abstrakten Silhouetten verschlungen werden, sind in den meisten Fällen figürliche Konturen. Natürliche Elemente spielen in den Werken des

italienischen Künstlers eine zentrale Rolle und bestimmen die abstrakten Strukturen. Menschliche Figuren, Pflanzen und Tiere werden subtil zu einer vollständigen Symbiose indem Aris die Linienführung, die bei den konventionellen Graffiti-Pieces durch die Outline dargestellt wird, vollkommen weglässt. Obwohl seine Kompositionen oft formlos sind, wirken sie geschlossen und stehen stabil auf der Unterkante des Güterzugwaggons, was ihnen eine formalistische Eigenschaft von den Panels des Trainwritings verleiht. Allmählich entfernt sich Aris von diesen Motiven durch eine sanfte Transformation. Er experimentiert dazu mit organischen Formen, so dass sich seine Silhouetten-Pieces in subtile natürliche Formgebilde verwandeln. Im Laufe der Jahre unternahm *Aris* zahlreiche Reisen um in verschiedenen Ländern Güterzüge zu bemalen, darunter Polen, Spanien, Ungarn, Großbritannien und Russland. *Aris* gilt in im Bereich des der Güterzug-Graffiti als Koryphäe und ist international bekannt. Auch auf dem Papier arbeitet der Künstler mit seinen schlichten grafischen Formen. Er schichtet dabei die Farbebenen in verschiedene Techniken wie Siebdruck, Zeichnung, und Scherenschnitte. Dabei fließen die Farbebenen und das Trägermaterial oft Ton-in-Ton ineinander, so dass Grund und Form verschmelzen. Oder sie grenzen sich mit ihren scharfen Konturen vom Grund ab, wie es auf den Güterzügen der Fall ist. Zug oder Papier, auf beiden Trägern ist der Stil grafisch-malerisch gemischt und unverwechselbar.



Abb. 60: *Aris*, Tusche auf Papier



Abb. 61: *Aris*, typisches Aris-Motiv auf einem Güterzug



Abb. 62: Aris Wandbild im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

Boris Tellegen / Delta:

Der 1968 geborene Graffitikünstler Boris Tellegen ist einer der bedeutendsten Graffiti-Pioniere in Europa. Er konnte sich längst im Kunstbetrieb etablieren und genießt durch eine konstante Weiterentwicklung seines Individualstils ein hohes Ansehen in der Graffiti-Writing Bewegung weltweit. Seine aktuellen Werke basieren auf den typischen Blockbuster Buchstaben, die Tellegen in den Anfangsjahren seiner Karriere ab Mitte der 80er Jahre in Amsterdam bekannt machten. Durch die zunehmende plastische Darstellung seiner Buchstaben avancierte Tellegen zum Pionier des 3D-Graffiti, sein markanter isometrischer Stil, der sich mittlerweile völlig von Buchstaben gelöst hat, findet Form und Farbe in Rauminstallation und raumgreifenden Objekten, die an Piet Mondrian und an die *De Stijl* Bewegung erinnern.

Die Arbeiten wie beispielsweise *exothermic*²⁵⁷ kann als ein Zitat der *Cuttings* von Gordon Matta-Clark gedeutet werden. Matta-Clark ließ sich in den 60ern hingegen von der New Yorker Graffiti-Szene inspirieren. Matta-Clarks Werk wird auch der Dekonstruktion zugeordnet und erfüllt durch die brachialen Eingriffe in vorhandene Architekturen nahezu den Aspekt des Vandalismus. Tellegen wiederum konstruiert, indem er Hausfassaden mit aufwendigen Backsteinklinkermustern und Extraanfertigungen der Fensterrahmen gestaltet.

²⁵⁷ www.deltainc.nl



Abb. 63: Haarlem aan de Berlagelaan (Foto: Tellegen)

Mit der Verkleidung ganzer Gebäudekomplexe betreibt der (ehemalige) Graffiti-Künstler das Gegenteil von Vandalismus. Die Arbeit hat die Architektur befugt verändert, man könnte sie auch eine permanente, urbane Intervention nennen, ein elaboriertes Urban Hacking oder einfach Kunst am Bau. Es könnte auch nach den Mustern der Culture Jamming Tradition eine Form von einem fortgeschrittenen Graffiti sein, welches durch parasitäre Strategien vorgibt Architektur zu sein. 2011 postuliert Boris Tellegen, dass sein aktiver Graffiti-Part vorbei ist.²⁵⁸ Unzählige neue illegale Pieces die an die Stilistik Tellegens erinnern, lassen Spekulationen offen ob seine aktive Graffiti-Profession wirklich vorbei ist.

²⁵⁸ *Graffiti Art – Le magazine de l'art contemporain urbain* (2011): 66-74.



Abb. 64: Graffiti auf einem Güterzug (Foto: Gretzki)



Abb. 65: Boris Tellegen im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame* (Foto: Gretzki)

Daniel K. Sparkes aka Mudwig

Als Arbeitsgrundlage dienten Daniel K. Sparkes, der 1980 in Stroud in England geboren wurde, ursprünglich Werbe- und Plakatwände, die Motive der Werbung ergänzte er mit obskuren gesprayten Gebilden. Das Abwandeln von figürlichen Darstellungen führte Sparks in seinem weiteren Werk fort und trieb den Gedanken des Eingriffs an seinen figürlichen Darstellungen weiter. Neben der mitunter obszönen Darstellung von Gesichtern, Tieren, Landschaften, Architektur oder Haushaltsgegenständen nimmt Sparks oft radikale Einschnitte an seinen Figuren vor. So wird an den abgebildeten Personen und Tieren auch mal eine Amputation vorgenommen oder wie beim Sezieren eine Schicht abgetragen und damit eine neue Ebene freigelegt. In seinen Bildwelten wird alles zerlegt, gedehnt, getrennt, und im selben Moment wieder zu einer Einheit verbunden.

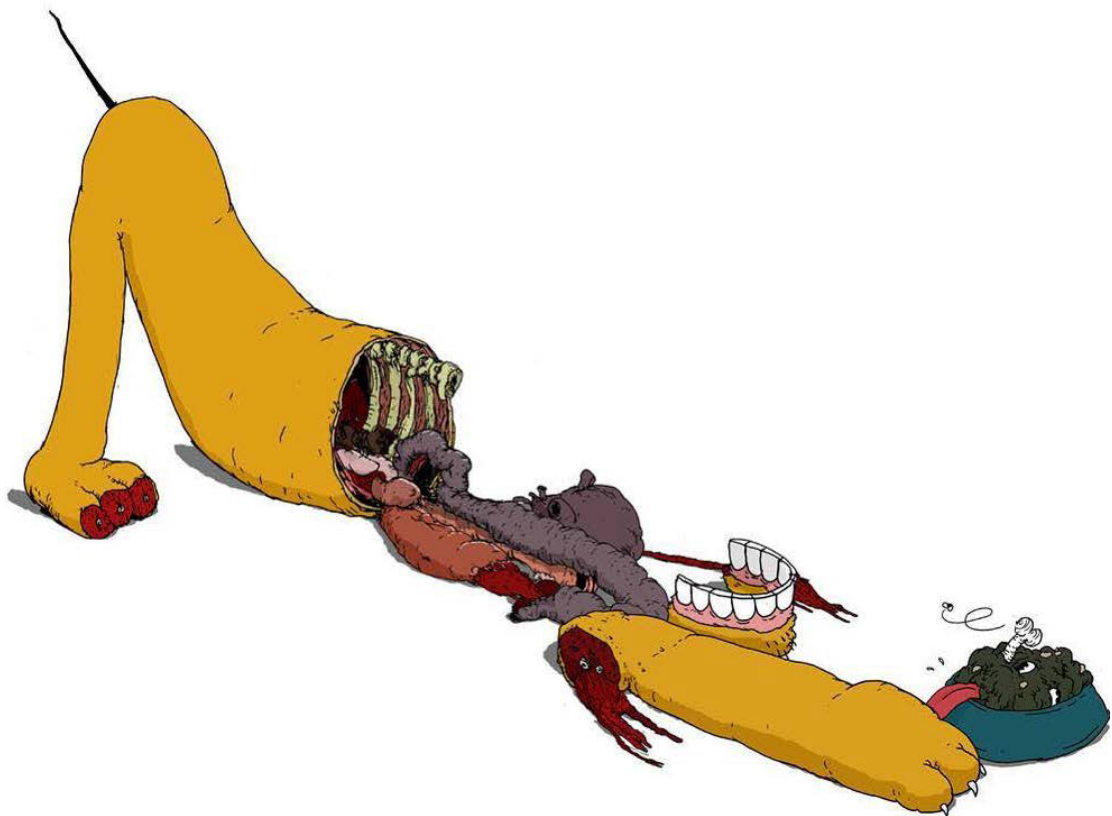


Abb. 66: Illustration von Daniel K. Sparkes aka *Mudwig*

Mit dieser Technik ist Sparkes bereits seit den frühen 2000er Jahren aktiv. Auch wenn seine Grundlage vorwiegend die Billboards, also die großformatigen Plakatwände in Großbritannien

waren, fühlt er sich dem klassischen Culture Jamming oder Adbusting, dem Verfremden und Umgestaltung von Werbung als Antihaltung gegenüber der Konsumgesellschaft, nicht verpflichtet.



Abb. 67 / 68: Billboard (ohne Titel) Daniel K. Sparkes aka *Mudwig*

Er bewegt sich mit seinen Illustrationen vielmehr zwischen Realität und Illusion, zwischen Populärkultur und pseudowissenschaftlicher Untersuchung. Exklusiv für die *BundeskunstHall of Fame* wählte Sparkes zwei großformatig gedruckte Motive des Fotografen Ben Toms aus, um diese vor Ort an der Wand zu übermalen. Trotz der Wahl eines klassischen Mediums in der Streetart, dem Papierplakat, widersetzt sich Sparkes der Doktrin des Genres, indem er nicht repetitiv das gleiche Motiv wiederholt, sondern seine Bilderwelt Stück für Stück und Schicht für Schicht weiterentwickelt. Dabei hält er den Zeigefinger behutsam in die Wunden der Gesellschaft. So steht zum Beispiel auf der gemalten Pille *Prozac® 20 mg*, ein Arzneistoff der ersten Antidepressiva-Generation welcher nach seiner Einführung 1988 als Yuppie-Droge und Wundermittel galt, aber gleichzeitig bei jungen Menschen zu suizidalem oder feindseligem Verhalten führte. Seine gesellschaftskritische Haltung verpackt Sparkes in britischen Humor, so antwortet er auf die Frage nach einem Titel der Arbeit salopp „*The Two Wurst [sic] Dressed At The Artshow*“ und auf die Frage nach einer Message hinter dieser Arbeit mit „*Remember we are all just space-meat*“. (Katalogtext Gretzki)



Abb. 69: Daniel K. Sparkes aka *Mudwig* im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

Felipe Pantone

Der argentinisch-spanische Künstler *Felipe Pantone* ist zur Zeit einer der angesagtesten Graffiti-Künstler weltweit, mittlerweile werden seine Arbeiten in ganz Europa, Amerika, Australien und Asien ausgestellt. Er ist ein äußerst produktiver und gefragter Künstler der von Museen und auf Festivals in der ganzen Welt eingeladen wird um Wände zu gestalten. Bisher arbeitete er unter anderem mit dem Long Beach Museum und dem Palais de Tokyo in Paris zusammen. Darüber hinaus gestaltete er Wandfassaden in Mexico City, Osaka, Lissabon, Palästina, Italien und Australien. Sein künstlerischer Werdegang als Graffiti-Künstler ist relativ konventionell, im Alter von 12 Jahren begann er mit klassischem Graffiti-Writing. Daraus entwickelte er seine Vorliebe für das Experimentieren mit Farbkontrasten und der Farbskala des Regenbogens die er mit Op-Art-Mustern kombiniert zum individuellen Stil ausarbeitete, der an Computergrafiken aus den 80er Jahren erinnert. Mittlerweile arbeitet er auch multimedial und baut raumgreifende Installationen mit Licht- und Screen-Objekten.



Abb. 70: Felipe Pantone, *Chromodynamica Dimensional*, Mesa Contemporary Arts Museum (MCA) USA, 2017

Pantones Ansatz ist es, das gegenwärtige Kommunikationszeitalter und die dazugehörigen neuen Technologien, die im Mittelpunkt unseres täglichen Lebens stehen, in Frage zu stellen. Sein künstlerisches Werk wird mit solchen Interpretationen zunehmend mit Inhalten aufgeladen, obwohl der Reiz seiner Arbeiten eigentlich im Spiel mit optisch-grafischen Effekten liegt. Dies mag zum einen daran liegen, dass die zahlreichen Galerien die ihn vertreten und seine kommerziellen Kooperationspartnern tiefgreifende Inhalte brauchen die sie kommunizieren können. Mittlerweile hat Pantone sein Studium der Fine Art in Valencia abgeschlossen, es ist sehr wahrscheinlich, dass er in den nächsten Jahren als (Graffiti-) Künstler erfolgreich sein wird.



Abb. 71: *Felipe Pantone* im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

Fuzi –UVTPK

Mitte der 1990er Jahre wurde der französische Künstler *Fuzi* als Pionier und Initiator des Ignorant Style bekannt. *Fuzi* war Mitglied der Graffiti-Crews *UV* und *TPK*. *UV* bedeutet *Ultra Violent* und *TPK* steht für *The Psycopath Killaz*. Der Ignorant Style ist eine in ihrem Ursprung absonderliche Form des Graffiti-Writings, es erinnert an einfache Comic-Zeichnungen, naive Malerei und mitunter auch an das Extrakt eines Teenager Doodles.

Der Ignorant Style bewegt sich bewusst auf dem schmalen Grat zwischen Graffiti und Vandalismus, er ist der Widersacher des überästhetisierten und mit Effekten überschmückten Wildstyle. Stilverwandt ist er im Graffiti-Genre mit dem Anti-Style und dem Ill-Style, ihre inhaltlichen Merkmale und die Umsetzung der Maltechnik scheinen dem Laien meist oberflächlich, lieblos, unbesonnen und kindisch. Oftmals werden diese Stile unter Graffiti-Experten auch abschätzig als "Hipster Graffiti" bezeichnet, insbesondere dann, wenn die Buchstaben durch gegenständliche Darstellung wie Diamanten, Tränen, Totenköpfe, Waffen oder geometrische Muster, ergänzt werden. Diese Meinung erklärt sich dadurch, dass es seit einigen Jahren einen Trend gibt, der darauf abzielt, ein technisch vernachlässigtes oder sogar ein groteskes Ergebnis zu erzielen. Vorwiegend verfolgen diesen Trend ungeübte Graffiti- Sprayer, da diese ohne die langjährig erprobten Skills selbstverständlich schnell das gewünschte Ergebnis eines schlecht gesprühten Bilds erzielen können. *Fuzi* hingegen verfolgt

als Gründer dieses Graffiti-Genres seit 20 Jahren erfolgreich ein anderes Ziel, nämlich eine Antwort auf die traditionellen Graffiti-Dogmen zu finden.



Abb. 72: Fuzi, Sticker

Mit seinem Ignorant Style gelingt es ihm, die konventionellen Graffiti-Styles humorvolle zu brechen. Seit 2005 setzt Fuzi seinen Ignorant Style auch in Tattoos um und hat in diesem Bereich großen Erfolg. Die Schauspielerin Scarlett Johansson und die bekannten Künstler-Zwillinge Os Gemeos aus São Paulo haben sich von ihm tätowieren lassen. In der *BundeskunstHall of Fame* nahm er sich Zeit für eine Tattoo-Session.



Abb. 73: Fuzi Top2Bottom auf einem Güterzug in Köln

Honet

Honet begann bereits 1988 mit Graffiti und hinterließ seine Spuren zuerst entlang der Pariser Bahnlinien und auf Zügen, erweiterte sein Terrain jedoch bald auf weitere Städte weltweit und avancierte mit seiner Crew *SDK (Selling Drugs to Kids)* zu einem der bedeutendsten Graffiti Künstler in Europa. Mittlerweile ist sein unverkennbarer illustrativer Stil von Luxus Marken wie Prada oder Lacoste gefragt für die er Kollektionen und Motive entwirft, wenn er nicht gerade seiner Passion des Reisens nachgeht um unentdeckte Orte zu erforschen. Dazu gehören verlassene und verwahrloste Gebäude, Bunkieranlagen, Dachgewölbe von Kathedralen genauso wie die heimischen Katakomben von Paris. Er ist mit der Kombination aus Graffiti und seinen extraordinären Stadterkundungen der Pionier in diesem Feld, lange bevor der Begriff *Urban Exploration* dem noch jungen Genre einen Namen gab. Honets Reiselust und die weltweiten Expeditionen begründen seine Auffassung, dass Graffiti eine künstlerische Praxis ist, bei der es eher um den Prozess, als ausschließlich um das fertige Ergebnis geht. Seine Graffiti sind das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Ort, der jeweiligen Kultur und Architektur. So war es wichtig für Honets Wandbild in der *BundeskunstHall of Fame* einen charakteristischen Platz des Bauwerks zu finden. Das Zentrum der Säulen direkt am Anfang des Boulevards, welches zu einem der drei markanten Lichtkegel des Hauses gehört, bot den perfekten Ort für *Honets* Arbeit. Die charakteristische und eigenständige Physiognomie der Säulen übernahm *Honet* in sein Motiv auf, indem er zwei dorische Säulen als Träger seiner Buchstaben entwarf. Ähnlich wie das Schrift-Bild bei einem Kalligramm eine figurative Form bildet, entsteht hier ein Wort-Bild als architektonisches Gebilde bei dem der Buchstabe H durch seinen Torbogen in diesem Kontext an den Arc de Triomphe aus Paris erinnert. Über dem Torbogen steht der Spruch "*Fluctuat nec mergitur*" – "Sie schwankt, aber sie geht nicht unter"- bereits seit 1853 der Wappenspruch der Stadt Paris. Nach den Terroranschlägen vom 13. November 2015 erlangte er wieder ungewollte Popularität und wurde für die Pariser zum Leitspruch mit der Devise stark zu bleiben und das normale Leben weiter zu führen.



Abb. 74: Honet Wandbild im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

Hyuro

Die Künstlerin *Hyuro* wurde im Jahr 1974 in Argentinien geboren, lebt seit einigen Jahren in ihrer Wahlheimat Valencia in Spanien. Dort begann sie zusammen mit dem Künstler *Escif* großflächige Wandbilder zu malen, die vor allem für ihre poetischen Inhalte bekannt sind. Zu Anfangs malte *Hyuro* hauptsächlich in Schwarz-Weiß, bis sie ihre Farbpalette durch den Einsatz gedämpfter Farben erweiterte. Ihre Wandmalereien, Gemälde und Zeichnungen sind für eine detaillierte figürliche, klassisch figurative Darstellung bekannt, wobei die Motive auf den Wänden oft als Sequenz angelegt sind die eine kurze Abhandlung darstellen. Meist sind dies introvertierte menschliche Figuren oder auch eingesperrte Vögel welche die Fragen nach Freiheit, Natur und Lebenssinn provozieren. In ihrem künstlerischen Sujet werden immer wieder Tücher und Stoffe gezeigt, die das Verdecken und Aufdecken symbolisieren. Genauso wird von ihr das Öffnen der Geste dargestellt in der zwei Personen an Tüchern und Stoffen in zwei verschiedenen Richtungen in ziehen. Die gedämpfte Farbpalette unterstützen die Stimmung der Motive, die immer etwas Ungewisses haben. Grundsätzlich gibt *Hyuro* keine konkreten Antworten in ihren Bildern und lässt die Identitätsfrage der Betrachter offen. *Hyuro* will mit

ihrer Kunst die Möglichkeit bieten sich selbst und soziokulturelle Zusammenhänge in der Gesellschaft zu reflektieren und zu hinterfragen. Sie spielt mit allgemeinen Wertvorstellungen und ihre Motive wirken oft wie ein Appell an Konventionen, so gesehen ist ihre Arbeitsweise nah an den Idealen der traditionellen der Muralisten, auf jeden Fall besteht eine visuelle Nähe zu den Muralismo viel mehr als zu den oft kitschig-poppigen Motiven in der Street Art.

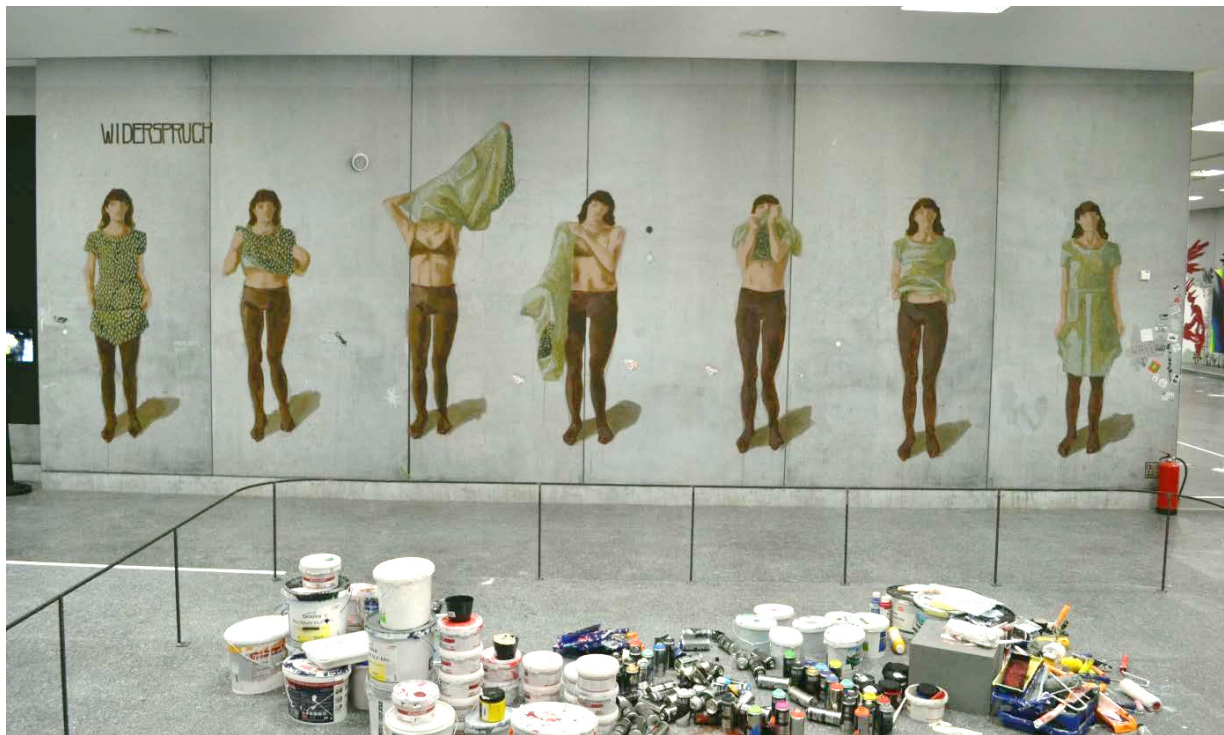


Abb. 75: Hyuro im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

JEANSPEZIAL

JEANSPEZIAL ist ein französisches Kollektiv, das in voller Besetzung aus neun Künstlern besteht. Sie sind seit 2005 unter diesem Namen aktiv, der für die Identität einer fiktiven Figur steht, welche jedes der Mitglieder auf seine Art und Weise zu illustrieren versucht. Unter diesem Motto erschaffen sie skurrile Bilderwelten in denen sämtliche Dinge einen Charakter annehmen, so entwickeln unter anderem comicartige Hunde, Oktopus- ähnliche Figuren, teuflische Zyklopen, Gemüse, Obst und Kekse ihre eigenen Persönlichkeiten. Das daraus entstehende absonderliche Ensemble moderner Fabelwesen bietet trotzdem seiner Absonderlichkeit eine freundliche und wohlgesonnene Atmosphäre. Für die *BundeskunstHall*

of Fame reisten Nicolas Barrôme Forgues, Sébastien Touache und Mathieu Julien, besser bekannt als *Gsulf*, Mitglied der Avantgarde Graffiti Crew *Modern Jazz*, aus Paris an. Sie verstehen sich nicht als Street Artists, sondern viel eher als Illustratoren, die im Kunstbereich angesiedelt sind und für die ihre Zusammenarbeit immer wieder aufs Neue ein Experiment ist, welches vorwiegend an Wänden im öffentlichen Raum umgesetzt wird. Für *JEANSPEZIAL* ist die Vergänglichkeit eines Bildes in einer Hall of Fame ein Vorteil, da sie mit dieser Bedingung ungezwungener und freier an die Arbeit gehen. Für diese Freiheit bringen sie sehr viel Zeit und ein enormes Maß an Engagement mit um ein niveauvolles elaboriertes Ergebnis zu erzielen, welches für sie das Gegenteil von Vandalismus ist. (Katalogtext Gretzki)

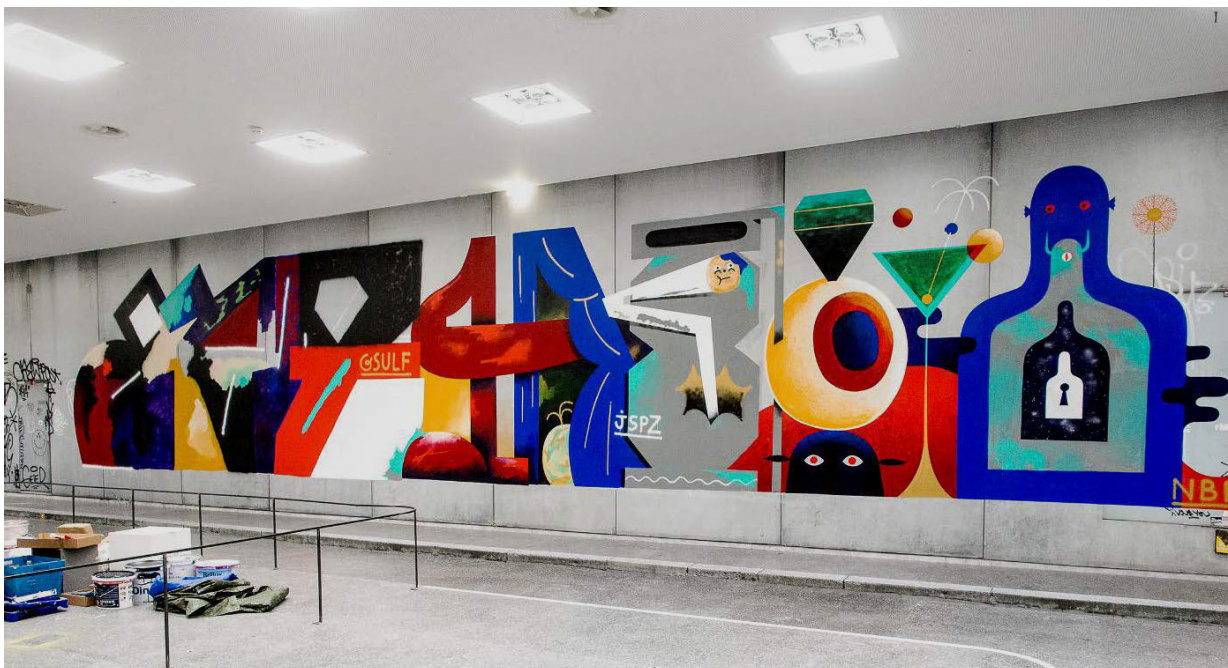


Abb. 76: *JEANSPEZIAL* im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

Jeroen Erosie Heeman

Jeroen Heeman aus Eindhoven, besser bekannt als *Erosie*, ist einer der vielseitigsten Graffiti-Künstler Europas. Er arbeitet mit verschiedensten Techniken multidisziplinär. *Erosie* macht Illustration, Malerei und kombiniert diese Genres spielerisch mit Typografie. Zum Beginn seiner Karriere war er hauptsächlich für seine humorvollen Illustrationen und typografischen Experimente bekannt. Unter anderem ist er mit seinem Sticker-Projekt *Eroded City Cycles* bekannt geworden. Im Rahmen des Projekts beklebte Erosie mit seinem Sticker schrottreife Fahrräder die in Eindhoven und Amsterdam herrenlos das Stadtbild deklassierten. Als leidenschaftlicher Radfahrer (Jeroen kam mit seinem Rennrad zur *BundeskunstHall of Fame*)

sprayed er anstatt eines konventionellen Graffiti-Tags ein Fahrrad als künstlerisches Markenzeichen, was zu seiner Zeit noch eine absolute Neuheit war. Mittlerweile arbeitet *Erosie* vorwiegend an seinen experimentellen Schriftsymbolen die er je nach Realisationskontext mal *Langue Universelle*, *Universelle Sprache* oder *Linguaggio Universale* nennt.



Abb. 77: *Erosie* im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*



Abb. 78: *Erosie*, Köln 2015

Seine „Nicht“-Schriftzüge sehen aus wie verfallenen Texturen die gerade im Begriff sind sich neu zu definieren. Sie erinnert durch ihre geometrischen Formen an ein mysteriöses Alphabet oder an eine Zeichnung eines architektonischen Plans für ein Tunnelsystem. *Erosie* schafft es Gestaltungsmechanismen für eine neue Logik des Buchstabenaufbaus im Graffiti-Writing zu definieren. Dazu baut er sich eine unerschöpfliche visuelle Formsprache die er immer wieder weiterentwickelt, sein Werk scheint so immer im Prozess zu sein. *Erosie* ist mittlerweile seit über dreißig Jahren tätig, er gehört zweifellos zu den wichtigsten Künstlern die an einem innovativen Graffiti-Konstruktionsprozess mitgewirkt haben.

Lucy McLauchlan

Bekannt ist McLauchlan für die Kombination stilistischer Elemente die an Art Deco oder afrikanische Tribal Art erinnern mit Motiven einer avancierten Folk Art. Als Malgrund nutzt sie konventionelles Papier sowie außergewöhnliche Fundstücke wie Holzplatten, Treibholz, Türen, Teller, Radkappen, Sägen oder Baumstämme, bis hin zu gigantischen Wänden und riesigen Gebäuden, wie etwa den Leuchtturm von Obrestad in Norwegen, dessen Außenfassade sie neugestaltete. Ihre Arbeiten sind häufig von wiederkehrenden Motiven wie Vögeln oder Gesichtern gekennzeichnet, in jüngster Zeit überwiegen die abstrakteren Elemente, welche an befreite Ornamente erinnern oder an eine originäre Form der Arabeske. Anders als bei einem Ornament übernehmen McLauchlans Motive den Raum und erfüllen ihn durch das Andeuten von Kreisstrukturen, welche an eine stilisierte Iris oder Korona erinnern. So entsteht neben der vordergründigen Funktion der Schmückung eines Hintergrunds eine poetische Ebene durch das profunde Überlagern und Ineinandergreifen der Elemente. Dazu hat sie ihre spezielle Schwarz-Weiß Maltechnik entwickelt, für die sie neben Markern, Stiften und Pinseln mit ihren eigenen Rakeln arbeitet, mit denen sie das Malen der Ellipsen und die Präzision der Linienführung perfektioniert hat. Beeindruckt von dem räumlichen Ausmaß der Bundeskunst Hall of Fame konkretisierte McLauchlan ihre Idee für ihr Mural. Ihre Intention war es, nun so zu arbeiten wie sie es auch im öffentlichen Raum machen würde-, mit dem gleichen Gefühl und der gleichen Energie, die ihren leidenschaftlichen Instinkt für eine außerordentliche Raumwahrnehmung unter Beweis stellt. (Katalogtext Gretzki)



Abb. 79b: Lucy McLauchlan im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

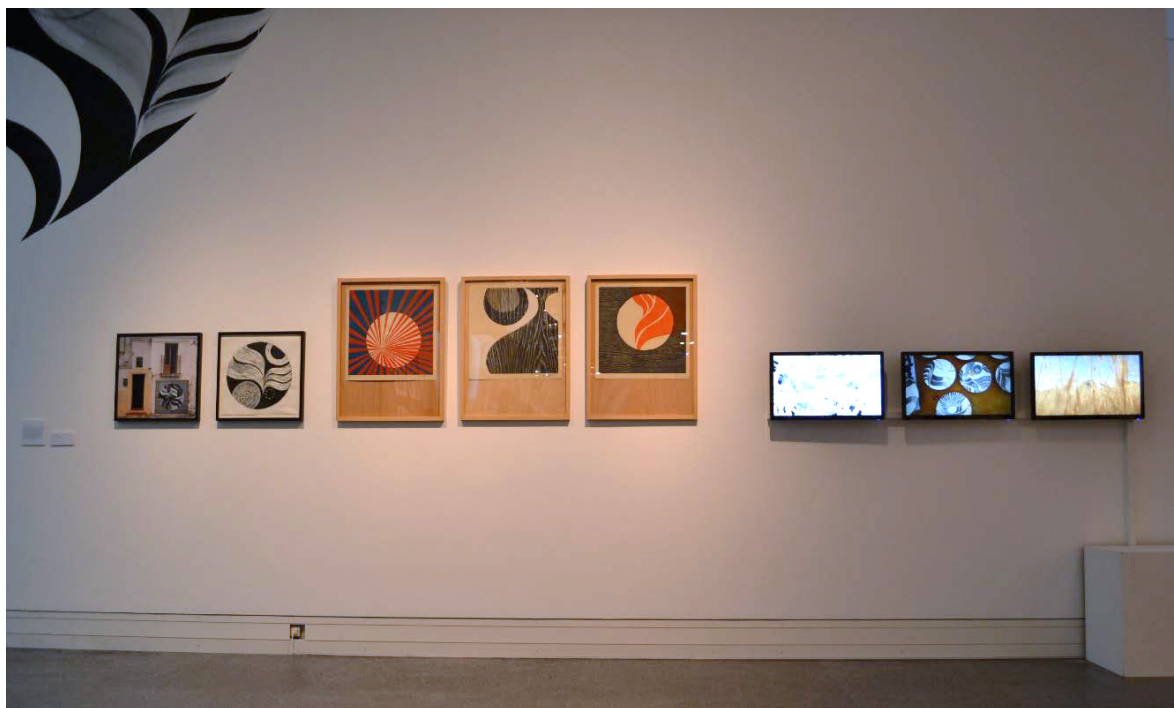


Abb. 79a: Lucy McLauchlan im Showroom der *BundeskunstHall of Fame*

Maya Hürst- Tika

Die Schweizerin Maja Hürst, alias *Tika*, wurde 1978 in Zürich geboren und ist in Kairo und Köln aufgewachsen. Sie hat bereits in der ganzen Welt gemalt, etwa in Berlin, Bangkok, Rio, Zürich, Wien oder Kapstadt. Ihre Malerei kann man als internationalen Stilmix bezeichnen, dessen Haupteinflüsse aus der südamerikanischen Folk-Art stammen. Sie verbindet dabei totemhafte Masken mit der Symbolik von Tieren welche oft als Metapher menschlicher Charakterzüge stehen. Ihre Tiermotive sind meist in geometrisch-abstrakte Formen gefasst die sie hauptsächlich im Außenraum auf großflächige Hausfassaden mit Acrylfarben und Spraydosen bemalt.



Abb. 80: *Tika* im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

7.2. Nationale Künstler

Il-Jin Atem Choi

Das Interesse von Il-Jin *Atem* Choi liegt vor allem im gestalterischen Potential der Zeichnung. Ausgehend von einer Linie untersucht Choi die Frage, wie diese zu Mustern und Motiven wird, Bewegung darstellt oder sogar Raum definieren kann. Für das Ausloten der Linienführung werden von Choi raumgreifende Installationen mit verschiedensten Medien umgesetzt, welche den Betrachter auffordern seine Sehgewohnheiten zu überprüfen. Choi arbeitet hierzu mit dem isolierten einzelnen Strich wie auch mit dem Verdichten, Komprimieren und Expandieren vieler Linien auf großer Fläche bis Moiré-Effekt ähnliche Strukturen entstehen, welche an abstrakte Op-Art Muster erinnern. Durch die elektive und geradezu schelmische Verwendung von gemalten Schatten ergibt sich zudem eine vermeintliche Haptik der einzelnen Linien. In der *BundeskunstHall of Fame* testeten immer wieder Besucher durch das Berühren der Wand die „Echtheit“ der Linien, da sie optisch getäuscht wurden und dachten das gemalte Raster würde in einer Ebene vor der Wand liegen. Bereits 1998 begann Choi sich mit seinem Künstlernamen *Atem* auf den Wänden und Fassaden seiner Heimatstadt im Ruhrgebiet zu verewigen; heute studiert er an der Frankfurter Städelschule bildende Kunst bei Tobias Rehberger und ist sowohl als Künstler wie auch als Writer in der Graffiti-Szene aktiv. So finden seine Linienstudien in Form von auf Buchstaben basierenden Graffiti-Pieces statt, bei welchen er sich ebenfalls auf ein Unterwandern klassischer Dichotomien wie beispielsweise Formsprache versus Farbgebung konzentriert, anstatt sich mit dem bloßen Exerzieren von konventionellen Graffiti-Stilen und Moden zu begnügen. (Auszüge aus Katalogtext: Gretzki)

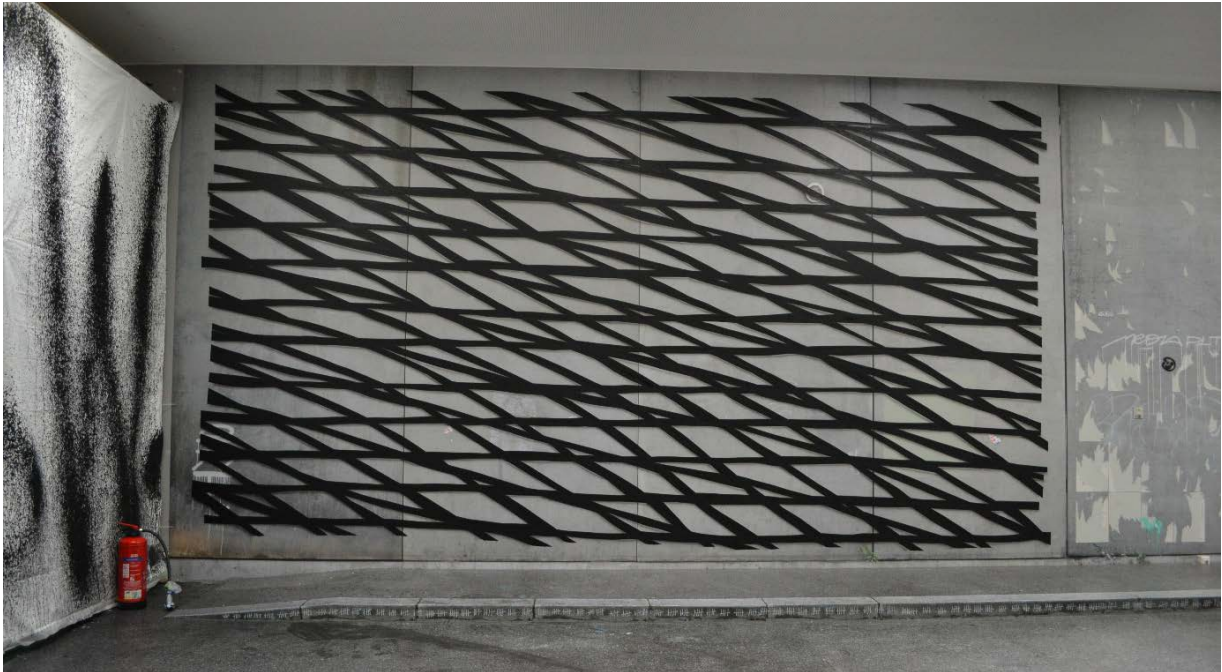


Abb. 81: Il-Jin Atem Choi im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

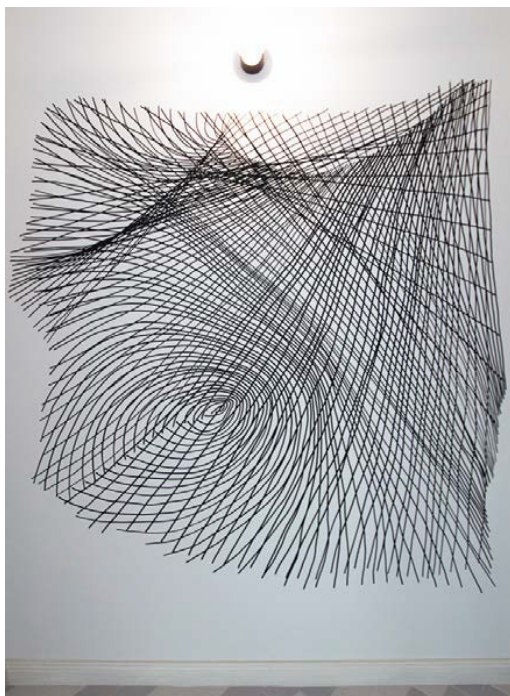


Abb. 82: Il-Jin Atem Choi, Wandarbeit in Frankfurt 2016



Abb. 83: *Gigo Propaganda* während der Vorbereitung für die Katalog-Release 2016

Danijel Brekalo, alias Gigo Propaganda

Gigo Propaganda, wurde 1979 in Mostar, Bosnien-Herzegowina geboren und wuchs seit 1991 in Essen auf, wobei er von 1999-2001 vorübergehend wieder in Bosnien lebte. *Gigo* thematisiert in seinen künstlerischen Arbeiten daher die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt wie auch die Bedeutungsverschiebung von Orten generell. Anlässlich seiner künstlerischen Arbeit produziert er Videodokumentationen bei denen er Spuren im öffentlichen Raum, meist in Form von Graffiti, analysiert und deutet. Ebenso portraitiert *Gigo* in seinen experimentellen Videodokumentationen Graffiti relevante Phänomene und Persönlichkeiten im Ruhrgebiet. Neben seinen künstlerischen Videoportraits produziert er seit über fünfzehn Jahren Graffiti-Malerei die als Pop Surrealism oder Lowbrow Art bezeichnet werden kann. Lowbrow sowie Pop Surrealism ist ein Stil der seine Ursprünge in der US-amerikanischen Surfkultur und Underground Comic-Kultur der 50er hat. Stilprägend für den Pop Surrealism ist ein spielerisch-humoristischer Remix bestehender Artefakte aus der Popkultur. Ziel ist es den Betrachter in erster Linie mit eigentlichen Banalitäten zu irritieren und zu provozieren, und ihn damit zum (nach-)denken anzuregen.

Boris Niehaus, alias Just

Der Berliner Boris Niehaus wurde 1982 geboren und ist international unter seinem Alias *Just* bekannt. Niehaus studierte Fotografie in Edinburgh und ist freiberuflich als Pressefotograf tätig. Seine Fotografien portraituren oft Subkulturen und Außenseiter in der Gesellschaft, so erlangt er zum Beispiel als Graffiti-Künstler intime Einblicke in die Graffiti-Szene. Er realisierte zu unterschiedlichen Themen bemerkenswerte Fotodokumentation, die unter anderem in der *ART*, *Modart*, *Backspin*, *Zitty*, *FAZ*, *Spiegel* und *The New York Times* gedruckt wurden. 2012 reiste er für seine Fotoserie *Briefe aus Aleppo* nach Syrien.



Abb. 84: Foto: *Just* Boris Niehaus, Berlin

In der Graffiti-Szene machte er sich als Fotograf einen Namen da er Graffiti-Künstler bei der Arbeit oder ihre Werke gebührend portraitierte. Künstler wie *Brad Downey*, *Blu*, *D-Face*, *EVOL*, *Faith47*, *Dave the Chimp*, *Nomad* und *ZEVS* vertrauen Niehaus und erlauben ihm besondere Einblicke in ihr künstlerisches Schaffen. Sie gewähren ihm Zugang zu ihren Ateliers, Milieus und zu ihren Aktionen da Niehaus nicht nur ein stiller Beobachter der städtischen Umwelt ist, sondern die Berliner Graffiti-Landschaft entscheidend geprägt hat. Das Wort *Just* ist in den letzten fünfzehn Jahren meist in der Form des Rooftop-Streichbombing hundertfach in Berlin zu sehen. Zudem wurde der Name zahlreich als Feuerlöscher Tag, beziehungsweise als Fire Extinguisher Tag realisiert. Bei dieser Graffiti-Variante wird das Löschmittel aus einem

konventionellen Feuerlöscher entleert und durch verdünnte Farbe ersetzt. Bei der Betätigung des Feuerlöschers wird dann die Farbe mit hohem Druck meterweit gespritzt. Diese Methode des rasanten Farbauftrags ist ausgesprochen effektiv um besonders schnell große Schriftzüge zu sprühen. Niehaus demonstrierte das Taggen mit der Sprühtechnik eines modifizierten Feuerlöschers als exklusives Live-“Painting“ für die *BundeskunstHall of Fame*.



Abb. 85: Just Boris Niehaus, Videostill: *ADRN*, Berlin Alexanderplatz, Berlin 2012

Abb. 86: Just Boris Niehaus während der Vorbereitungen zur Finissage im Boulevard

Abb. 87: Just Boris Niehaus im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

Moses & Taps™

Das Künstlerduo *Moses & Taps™* (oder auch *Taps & Moses™*) ist wohl das meist beachtete Graffiti-Künstlerkollektiv in den letzten Jahren. Ursprünglich agierten *Moses* und *Taps* seit den frühen 90er Jahren als Einzelkünstler unabhängig voneinander vorwiegend in Hamburg und Hannover. Seit 2007 arbeitet das Künstlerkollektiv unter dem Kosenamen *TOPSPRAYER™* wobei sie ihre Writer-Pseudonyme wechselweise untereinander tauschen. Zusätzlich ergänzten sie ihre Writer-Namen mit dem Kürzel TM, welches üblicherweise auf registrierte Waren- oder Dienstleistungsmarken hinweist. Mit diesem konzeptionellen Ansatz gestalteten sie tausende Pieces auf Wänden und Zügen. Der strategische Namenstausch zur Aufmerksamkeitsgewinnung mit einer einhergehenden Zielstrebigkeit in der quantitativen Ausführung war zu dieser Zeit ein Novum, und so haben sie es geschafft ihre Namen in der Graffiti-Szene und darüber hinaus bekannt zu machen. Das bemerkenswerte dabei ist, dass sie ihre Writer-Pseudonyme mittlerweile kaum noch nutzen. Stattdessen begannen sie sukzessiv die Farbkombination aus Gelb und Hellblau in ihre Arbeiten zu integrieren. Durch diese konsequente Umsetzung ihrer konzeptionellen Strategie haben sie einen Weg gefunden einen Wiedererkennungswert für ihre avantgardistischen Werke zu generieren, welches ähnlich wie Brand-Design für eine Marke oder ein Produkt funktioniert.



Abb. 88: *Moses & Taps*, Poster Edition

*Moses & Taps*TM definieren ihre eigenen Hausfarben (*Taps Yellow*, *Moses Cyan*), die als original „Künstlerfarben“ von der Motip Dupli GmbH in der Farbpalette der Montana-Cans regulär angeboten werden. Der Hersteller nutzt den Wiedererkennungswert der *TOPSPRAYER*TM und bewirbt seine Produkte für Train-Writer und Street-Bomber durch geschicktes Productplacement in den künstlerisch-dokumentarischen Videoproduktionen des Künstlerduos. Diese Vorgehensweise wurde im Rahmen der *BundeskunstHall of Fame* de facto subtil (mit-) präsentiert. Die Videoarbeit *QUINTA ESSENTIA* aus dem Jahr 2013 wurde als Videoinstallation inszeniert.²⁵⁹ In den Detailaufnahmen am Anfang und am Ende der Videomontage sind die Namensschriftzüge *Taps* und *Moses* sowie *International Topsprayer* deutlich zu sehen, die gelabelten Spraydosen und der Markenname Montana ist gut leserlich in Szene gesetzt (Abb. 89).

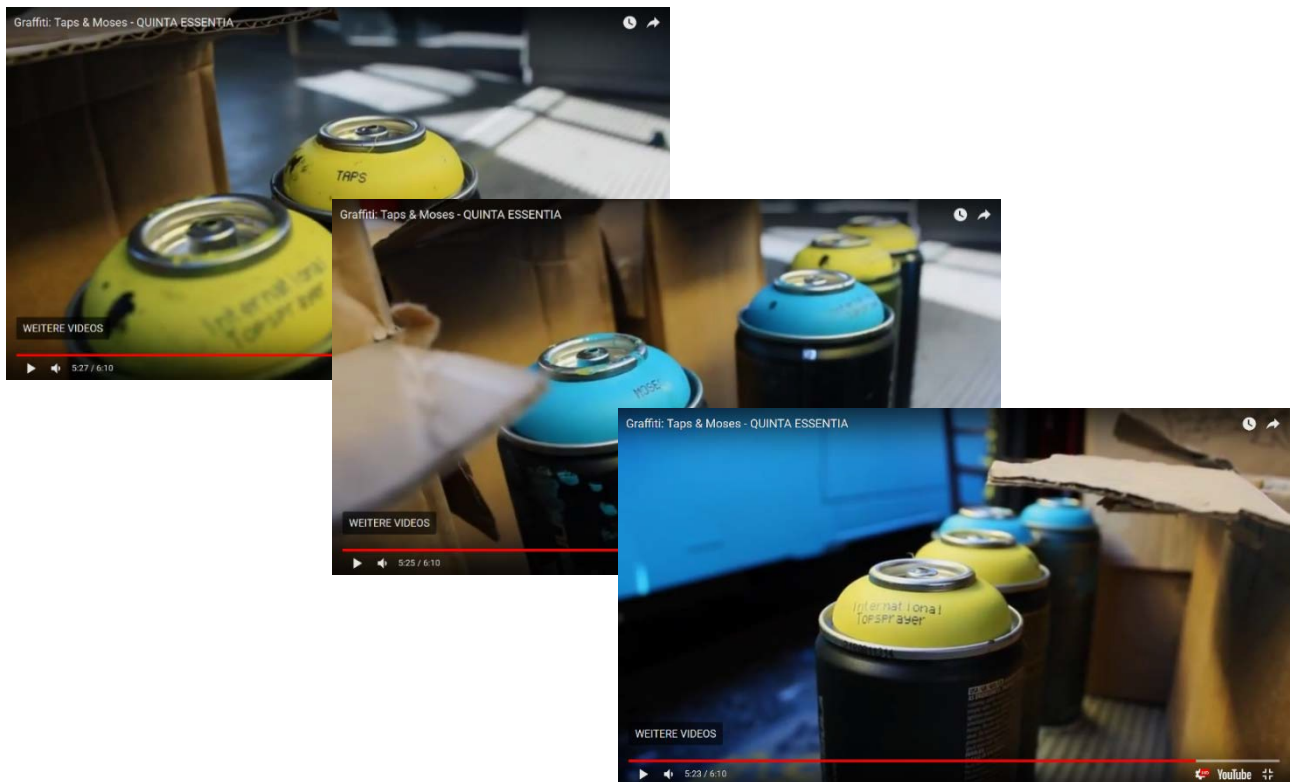


Abb. 89: *Moses & Taps*TM, Videostills aus *QUINTA ESSENTIA* 2013

²⁵⁹ Das Video wurde von *Taps* und *Moses* nicht explizit für eine Videopräsentation im Rahmen einer Installation produziert. Die nachträgliche Aufbereitung entspricht einer Neuinterpretation des Kurators Robert Kaltenhäuser. Zudem wurde durch die Live-Performance am Eröffnungsabend das Werk in einem neuen Kontext dargestellt.

Der Kölner Graffiti-Künstler Kai Niederhausen wurde 1982 geboren und ist mittlerweile international unter seinem Writer-Namen *Semor* oder *Semor the mad one* bekannt. Niederhausen ist seit mehr als 20 Jahren aktiver Graffiti-Künstler und überwiegend für sein technisch versiertes Style-Writing berüchtigt, welches er mehr und mehr in einen abstrakten Formenkanon umwandelt. Dazu nutzt er grafische Elementen und Muster, die er mit seinen Buchstaben kombiniert oder ganze Buchstaben durch grafische Formen ersetzt. Es ist eindrucksvoll wie Niederhausen es schafft, eine Karriere in der Graffiti-Bewegung aufzubauen, die rein auf der Pragmatik des Style-Writings beruht. In seinen aktuellen Arbeiten unter dem Titel *Fluor Series* arbeitet er strikt mit abstrakten Formen und kombiniert diese mit verspielten Flächen die ausschließlich mit fluoreszierendem Rot, oder mit Schwarz und Weiß in Grauabstufungen umgesetzt werden. Eine Semantik in der Anwendung der Effekte und Stilelemente ist in Niederhausens Arbeiten logisch aufgebaut, und so macht er seinem stilistischen Entwicklungsprozess für den Betrachter nachvollziehbar.²⁶⁰ Diese Style-Offensive macht Niederhausens Gesamtwerk so faszinierend und zieht den Betrachter in seinen Bann. Niederhausen zeigt sein Können in den letzten Jahren auf immer mehr Festivals und in Ausstellungen, dazu bereiste er unter anderem Buenos Aires, die Schweiz und New York. Er wurde vom international renommierten Streetartfestival in Aarhus in Dänemark eingeladen und war teilnehmender Künstler des Ausstellungsprojekts *The Haus* in Berlin.



Abb. 90: Kai „Semor“ Niederhausen 2017

²⁶⁰ Unter anderem gestaltete der Künstler Kai *Semor* Niederhausen zusammen mit den Klangfiguren die interaktive Installation *KREEK*

NOW

Der Graffiti-Writer *Now* ist in Deutschland neben *Moses & TapsTM* einer der wohl erstaunlichsten Trainwriter, seine produktivste Schaffensphase hatte er Mitte der 2000er Jahre. Er ist das prominenteste Mitglied der *INF Crew*, international war *Now* von 2000 bis 2010 zumindest europaweit der Trainwriter mit den meisten realisierten Graffiti auf Zügen.



Abb. 91: *Now*, *INF Crew*, *anomy* im Showroom der *Bundeskunsthall of Fame*

Now ist bekannt für seine One-Man-Wholecars und führte das Spraysen gleich mehrerer Panels während einer Malaktion in die Szene ein, in der es eigentlich üblich war, ein Panel pro Aktion zu realisieren. Er ist definitiv einer der produktivsten Graffiti-Writer Deutschlands und hat für die *BundeskunstHall of Fame* ein *INF* Piece im Boulevard gesprayed und im Showroom Fotografien aus der Werkserie *anomy* ausgestellt.



Abb. 92: *INF Crew*, im Boulevard der der *Bundeskunsthall of Fame*

OZ

Der Hamburger Walter Josef Fischer war als *OZ* weit über die Grenzen der Stadt international bekannt. Er wurde 1950 in Heidelberg geboren und verunglückte 2014 tödlich in Hamburg. Er wurde nachts von einer S-Bahn erfasst, vermutlich während eines Streifzugs den er zum Sprayen entlang der Bahngleise unternahm.

Bereits 1977 begann er in Hamburg seine symbolhaften Zeichen zu hinterlassen, mal in Form einer Spirale, mal als einfaches Smilie-Gesicht oder als klassisches Tag mit den Buchstaben *OZ*. Auch bunte Wandmalereien, die zumeist an psychedelische Pop-Art Ornamente erinnern, sprühte Fischer im gesamten Stadtgebiet. *OZ* war omnipräsent, es gibt in Deutschland keinen weiteren Graffiti-Künstler der es geschafft hat, eine Stadt komplett mit seiner Kunst zu vereinnahmen. Sein typischer Namens-Schriftzug wurde etwa 120.000 Mal im gesamten Stadtgebiet gezählt, doch die Dunkelziffer ist mit aller Wahrscheinlichkeit um ein Vielfaches höher. Obwohl *OZ* mehrfach zu Haft- und Geldstrafen verurteilt wurde, ließ er sich nicht abhalten seine Graffiti zu realisieren.

Sie sind im Hamburger Stadtbild immer noch zu finden, aber bei weitem nicht mehr so allgegenwärtig wie zu seinen Lebzeiten. Um seine Graffiti offiziell zu erhalten wurden Petitionen angestoßen, die das Ziel hatten sie als offizielle Kunstwerke anzuerkennen. Diese wären somit vor eventuellen Beseitigungsmaßnahmen geschützt. Auch um den Nachlass gab es nach Fischers Tod großes Interesse und Aufruhr, besonders weil in vielen Fällen die Provenienz der Kunstwerke nicht geklärt werden konnte. Die Konzeption und Zusammenstellung der konfliktgeladenen Präsentation von *OZ* hat der Hamburger Verleger und Künstler Lars Klingenberg übernommen, der anlässlich der *BundeskunstHall of Fame* unter anderem exklusive Fotos von *OZs* Wandmalereien produzierte.

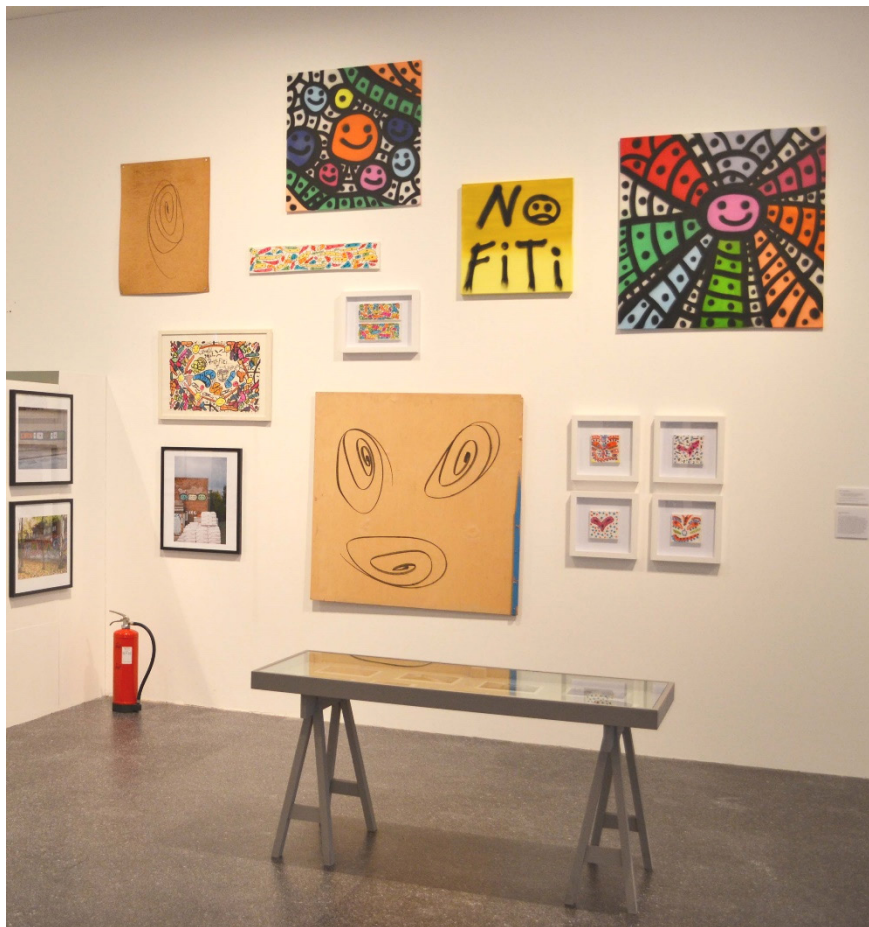


Abb. 93: OZ im Showroom der *Bundeskunsthall of Fame*

7.3. Sneak Preview Künstler

I Love You Crew

Hinter *I Love You* verbirgt sich eine Graffiti-Crew aus Deutschland. Sie besteht aus den Graffiti-Künstlern *Aze*, *Barto*, *Bilay*, *B-Note*, *CurL*, *Epok*, *FaxR*, *Fire*, *Follar*, *Keiner*, *Loof*, *Lost*, *Mail*, *Pop*, *Reo*, *Shaf* und *Ted*. Seit fast zwanzig Jahren bildet sich ihr Aktionsradius aus der Stadt Köln heraus. Insbesondere die Writer *Barto* und *Fire* werden international für ihre Umtriebigkeit im Bereich des Güterzug-Graffiti geschätzt und respektiert. Einer Schätzung nach gibt es in ganz Europa keine Graffiti-Crew die mehr Freight Train-Panels verzeichnen kann. Der Writer *Barto* ist jedoch nicht alleinig des quantitativen Outputs wegen geschätzt, sondern primär für seine Experimentierfreudigkeit in puncto Stilextravaganz. Vor der

Eröffnung der *BundeskunstHall of Fame* sprayten *Barto*, *B-Note* und *Loof* im Rahmen des zweiten Testsprühens im Boulevard. Für die Mitglieder der *I Love You Crew* war dies das erste Mal, dass sie in den Ausstellungsräumlichkeiten einer staatlichen Ausstellungsinstitution gesprayed haben. Normalerweise bevorzugen sie Güterzugwaggons die durch ganz Europa fahren. Über den Ursprung des Crew-Namens *I Love You* gibt es einen aufschlussreichen Kommentar in einem Interview 2008:

*„LOST: Irgendwann ist mir am Bahnhof mal aufgefallen, daß die Leute die Bilder gar nicht sehen, aber Sprüche lesen sie schon und können was damit anfangen. Also habe ich mit Barto angefangen I LOVE YOU daneben zu schreiben, für die Leute, damit die was Nettes lesen können. Damit können die was anfangen, jeder versteht's. Zwar nicht den Zusammenhang, aber jeder hat doch eine Assoziation. Außerdem gehen mir diese Crewkürzel auf die Nerven, das hat so ein fieses Image, was wir nicht bedienen können und auch nicht wollen.“*²⁶¹



Abb. 94: *i LOVE U*, Panel auf einem Güterzug, 2012

Abb. 95: *BARTO*, 2003

Abb. 96: *Loof*, Panel auf einem Personenzug, 2004

²⁶¹ Graffiti Magazine (2006): 21.

Der Kölner Künstler Tobias Hahn wurde 1980 geboren. Er setzt seine künstlerischen Arbeiten in Form von Malerei, Zeichnungen, Installationen, Videos und Tattoos um. Seine Zeichnungen basieren maßgeblich auf der Auseinandersetzung mit grafischen Elementen und Symbolen aus der Graffiti- und Tattoo-Kultur. Seine Zeichnungen setzt Hahn mit Tusche auf Papier um, oder zeichnet sie mit Permanentmarker direkt auf die Wand. Der Strich dient ihm in seiner zeichnerischen Arbeit als Grundelement, aus ihm entwickelt er grafische Zeichnungen die meist humorvoll und simpel wirken, oftmals erschließt sich dem Betrachter erst auf den zweiten Blick eine zusätzliche tiefsinnige Ebene mit skurriler Aussage. Für seine exklusive Arbeit für die *BundeskunstHall of Fame* waren seine einfachen Motive konzeptionell als subversive Eingriffe in die Ausstellungsräumlichkeiten geplant. Dazu zeichnete er dutzende Motive verteilt auf die gesamte Wandfläche im Ausstellungsbereich des Boulevards, oft klein und versteckt, so dass sie nur dem aufmerksamen Betrachter auffielen.

Hahns Intervention in der Bundeskunsthalle verfolgt damit eine ähnliche Strategie wie die Arbeiten des bulgarische Künstlers Nedko Solakow und des rumänischen Künstlers Dan Perjovschi. Beide zeichnen ihre einfachen grafischen Motive direkt auf die Ausstellungswände und beide Künstler transportieren mit ihren Motiven zumeist humorvolle oder auch absurde Inhalte. Bezogen auf den Graffiti-Kontext korrespondieren Solakows, Perjovschis und auch Hahns Wandzeichnungen mit der Boxcar Art.²⁶² Die Boxcar Art ist ein Graffiti-Phänomen welches seine Hochphase im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in Amerika hatte. Zu dieser Zeit sind Tausende von Wanderarbeitern, den sogenannten Hobos, auf der Suche nach Arbeit mit den Güterzügen quer durchs Land gereist. Zu Kommunikationszwecken wurden von ihnen an die Ausseen- und Innenflächen von den Güterzugwaggons die sogenannten Monikers²⁶³ angebracht. Dies waren zum größten Teil einfache und humorvolle Zeichnungen, poetische Sprüche zur Unterhaltung, oder die Nicknamen der Hobos. Das bekannteste Graffiti in diesem Stil ist wohl der Cowboy von *Bozo Texino*. Dies war zu seiner Zeit bereits so bekannt, dass das *Railroad Magazin* im Jahr 1939 darüber einen Artikel veröffentlichte. Ihm zufolge war *Bozo Texino* der Texaner J.H. McKinley, ein Mitarbeiter der Missouri Pacific Railroad Company.²⁶⁴

²⁶² Vgl. Hecox (2012): 27 – 30.

²⁶³ Das Wort Moniker stammt aus dem Irischen und bedeutet Nickname (Vgl. <https://www.graffiti.org/>)

²⁶⁴ Gastman, Neelon (2010): 34 – 37.



Abb. 97: Tobis Hahn, Marker Zeichnung im Boulevard in der BundekunstHall of Fame

Abb. 98: Hobo Zeichnung auf einem Güterzug

INF Crew

Das Kürzel *INF* hat viele mögliche Bedeutungen, so etwa *INFlames*, *INFinitif*, *INFamous*, *INFect*, ist nur *Farbe* oder *incredible knight fighters*. Eine Bedeutung die des Öfteren im Jubiläumsbuch der Crew genannt wird ist *immer noch frei*. Die Graffiti Crew besteht neben den beiden Gründungsmitgliedern *Tim* und *Resk* aus den Writern *Riem*, *Fluid*, *Roer*, *Unite*, *Crek*, *Soce*, *Ether*, *Now*, *Behave*, *Korf* und *Agähnst*. Die Crew *INF* wurde 2001 in Bonn gegründet und genießt internationales Ansehen, da ihr Buchstabenkürzel seit ihrer Gründung auch außerhalb von Bonn konstant auf Zügen und Mauern jeglicher Art zu lesen ist. Die Mitglieder der Crew haben in den letzten Jahren tausende Panels auf Zug- und Bahnsysteme in ganz Europa gesprüht. Sie pflegen ein riesengroßes internationales Netzwerk mit den aktivsten und renommiertesten Graffiti-Künstlern. Sie haben die Graffiti-Szene in Bonn und Köln sowie in Rheinland-Pfalz und Hessen entscheidend geprägt. In ihrem Jubiläumsbuch wird die unspektakuläre Gründungszeremonie wie folgt beschrieben:

Die Crew entsteht, weil es damals einfach so ist, dass man sich zu einer Crew zusammenschließt. Auch ein Name ist schnell gefunden. Die von Resk als Einzelname anvisierte Buchstabenfolge "INF" wird von Tim kurzerhand per SMS zum neuen Crewnamen ernannt. Pragmatisch, praktisch, gut: fertig ist die Graffiti Crew.²⁶⁵



Abb. 99: *Behave* auf einem Personenzug



Abb. 100: *Behave, INF – Ist Nur Farbe* im Boulevard in der *BundeskunstHall of Fame*

²⁶⁵ Seite 2 aus dem Jubiläumsbuch der *INF Crew* (Selbstverlag)

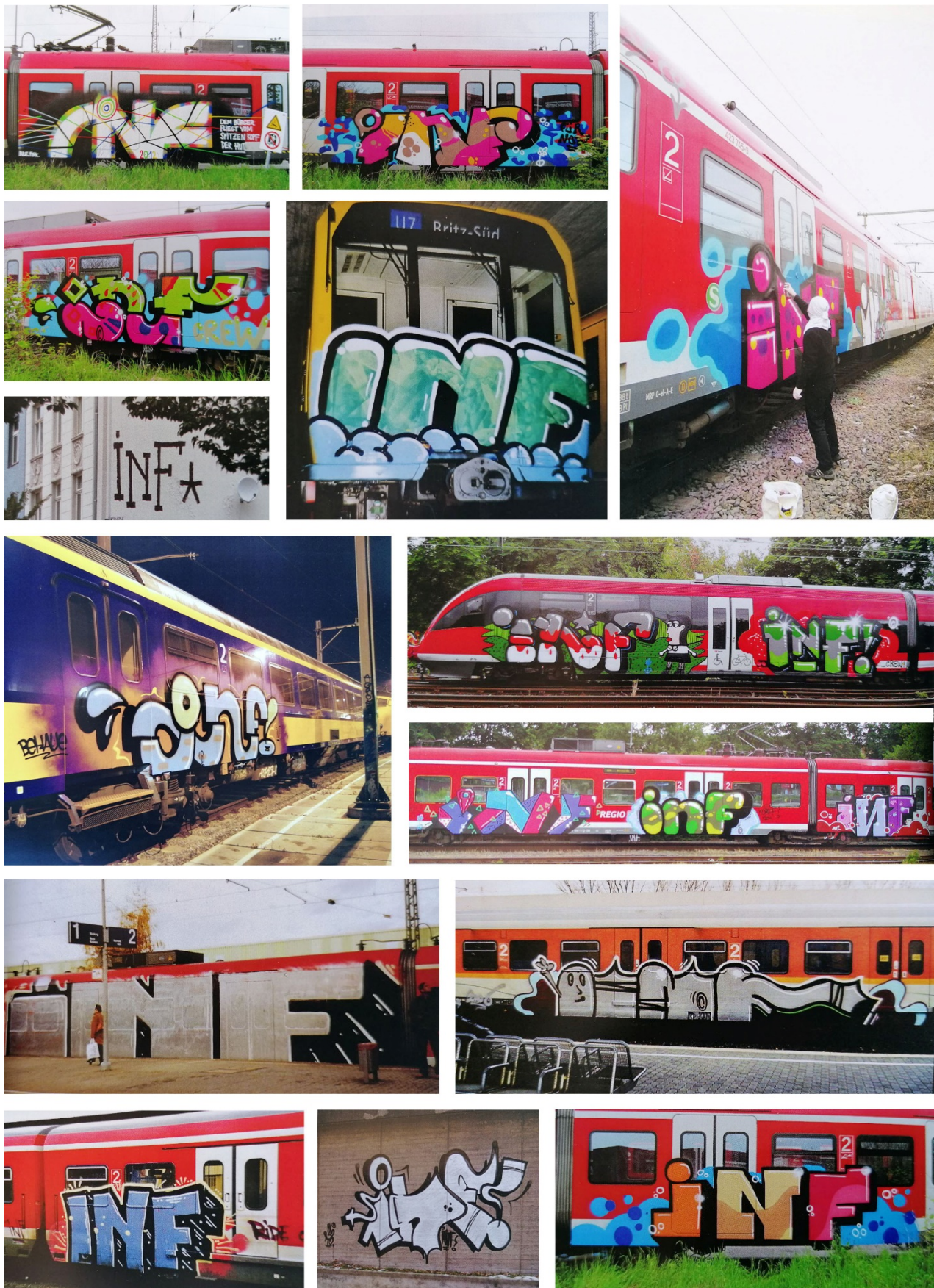


Abb. 101 - 103: Abbildungen aus dem *INF Crew* Buch zum 11jährigen Jubiläum

Slayer & Shimo

Der Dortmunder *Slayer* und der Kölner *Shimo* sind erfahrene Graffiti-Künstler und seit Jahren hauptsächlich in der illegalen Graffiti-Szene geschätzt. Der Writer *Shimo* ist für seinen substantiierten Umgang mit verschiedenen Graffiti-Stilen bekannt. Egal ob Blockbuster-, Bubble, Bombing-, Ill- oder Wild-Style, Shimo ist im Stande ad hoc jegliche Stilarten auf seinen individuellen Personalstil anzuwenden. *Slayer* malt neben seine Graffiti-Schriftzüge Figuratives, unter anderem Bäume, Streichhölzer und Gänse. Er spaltet so sein Œuvre in den Bereichen der linearen und malerischen Schriftkunst, und in die abstrakte und auch figürliche Malerei.²⁶⁶ Diese Spaltung vollzieht er seit Jahren und changiert zwischen Bild und Schrift wie kein Zweiter. Gemeinsam mit dem Verfasser führten die Graffiti-Künstlern das erste Testspühen durch. Dazu sollten sie für ein unverfälschtes Testergebnis so authentisch wie nur möglich arbeiten. Das Ergebnis waren klassische Street Bombings wie sie *Slayer* und *Shimo* auch im öffentlichen urbanen Raum umsetzen.



Abb. 104: Throw-Ups von *Shimo* & *Slayer* im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

²⁶⁶ Neongrau (2017)

8. Katalog

Das Format des Ausstellungskatalogs ist als Souvenir und nachhaltiger Repräsentant eines Ausstellungsprojekts nicht mehr wegzudenken. Sein Stellenwert ist unstrittig hält er doch die Erinnerungen an eine Ausstellung dauerhaft wach. Ausstellungskataloge wandeln sich in ihrer Gestalt immer mehr in Richtung Kunstbuch, ein Grund dafür ist die stetige Verbesserung der technischen Möglichkeiten in den Druck- und Reproduktionsverfahren.²⁶⁷ Der Kombination aus Drucktechniken, Sonderpapieren und speziellen Umschlagsmaterialien sind keine Grenzen gesetzt und so können die Produktionskosten des Ausstellungskatalogs schnell die Kosten für die eigentliche Ausstellung übersteigen. Im Falle der *BundeskunstHall of Fame* traf dies nicht zu, da für die Publikation eines Ausstellungskatalogs ursprünglich kein Posten im Grundbudget vorgesehen war. Ganz in der Tradition von Pontus Hultén, dem Gründungsdirektor der Bundeskunsthalle, der sich auch als ein Innovator der Ausstellungskatalogkonzeption²⁶⁸ einen Namen gemacht hat, musste es für diese Problematik eine innovative Lösung geben. Aus Zeit- und Kostengründen schien eine Kombination aus *DIY* (*Do it yourself*) und Work in Progress als eine geeignete Variante zur Umsetzung der Katalogproduktion. Die logische Konsequenz war, dass die Realisierung des Ausstellungskatalogs in Form eines Fanzines umgesetzt werden sollte.

Tatsächlich stellte sich im Verlauf der *BundeskunstHall of Fame* heraus, dass entgegen der ursprünglichen Annahme die Finanzierung eines regulären Kataloges möglich war, sodass im Endeffekt ein Fanzine und ein Katalog entstanden.

Im folgenden Kapitel werden zunächst die Idee und die Konzeption für das alternative Katalogkonzept Fanzine beschrieben, welches in der Geschichte des Graffiti-Publikationswesens begründet ist.

²⁶⁷ Glasmeier (2004): 194.

²⁶⁸ Ebd.: 199.

8.1 Fanzine

Der Begriff *Fanzine* ist eine Verbindung der Wörter Fan und Magazin. Er wurde 1940 von dem US-amerikanischen Science-Fiction-Enthusiasten Louis Russell Chauvenet durch sein hektographiertes²⁶⁹ Fanzine *Detours* geprägt. Ab 1949 wurde der Begriff allgemein verwendet und als formaler Eintrag in das Oxford English Dictionary aufgenommen.²⁷⁰ Der Begriff Fanzine wurde dann in den 1970er Jahren zunächst als Zine abgekürzt und beschrieb eine fotokopierte, geheftete, nichtkommerzielle und nicht-professionelle Publikation mit geringer Auflagenstärke. Wertham unterscheidet Fanzines von der Untergrundpresse und den selbstverlegten Magazinen mit kleiner Auflage. Die Grenzen dieser Publikationen sind allerdings fließend und nicht immer klar definiert.²⁷¹

Fanzines entwickelten sich zum bevorzugten Medium des Anti-Establishments, zu dem diesbezüglich Subkulturen und sozialpolitische Bewegungen zählen. Die Punkbewegung, die Indie Rock Szene, die Club- und House-Music Szene, sowie die Akteure rund um das Skateboarding und Surfen gehören selbstverständlich dazu wie Protestbewegungen die sich politisch radikal oder als Opposition verstehen. Auch im Bereich der Comic- und Fußballkultur waren und sind Fanzines ein bewährtes Printmedium. Zum Thema Graffiti erschien 1983 das erste Magazin dieser Art (*IGTimes - International Graffiti Times*). Es wurde von David Schnidlapp produziert und hauptsächlich in New York und in der US-Amerikanischen Graffiti-Szene vertrieben.²⁷² Zum Übergang von den 80er- zu den 90er-Jahren erschienen die ersten Magazine dieser Art in Deutschland. Diese werden seit Erscheinen in der Szene nicht als Fanzines oder Zines benannt, sondern schlicht als Graffiti-Magazine. Die ersten Graffiti-Magazine, die im deutschsprachigen Raum vertrieben wurden, trugen Titel wie *14K*, *ON THE RUN* oder *OVERKILL*. Ihre Seiten waren zu Anfangs zumeist in Schwarz-Weiß gedruckt oder fotokopiert. Oft wurden nur einzelne Seiten farbig gedruckt, vorzugsweise die Mittelseiten, da diese am einfachsten eingehftet werden konnten. Nach und nach erschienen dann Graffiti-Magazine deren Inhalt komplett in Farbe gedruckt war. Das Publizieren von Magazinen war zu dieser Zeit noch ein aufwendiges und kostspieliges Unterfangen, da günstige und komfortable Print-on-Demand Lösungen und der Digitaldruck noch nicht existierten. Das Gestalten eines

²⁶⁹ Hektographie ist eine Druckmethode die im frühen 20. Jahrhundert entwickelt wurde. Das Hektographie-Verfahren ist ein Umdruck-Verfahren mit dem Schriftstücke mittels einer abfärbenden Matrise als Vorlagen vervielfältigt werden.

²⁷⁰ Triggs (2010): 10.

²⁷¹ Wertham (1976): 76.

²⁷² Der Writer *Phase2* war an der Magazingestaltung maßgeblich beteiligt, Gastmann, Neelon (2010): 260.

Lay-Outs und die Vorbereitung der Druckvorstufen erforderte ein gewisses Fachwissen und zudem Geduld, da die Rechenleistung der meisten PCs die Datenmengen druckfähiger Fotos nur schleppend verarbeiten konnten. Daher entstanden parallel weiterhin Magazine, deren Inhalt ausschließlich auf Fotokopien in Schwarz-Weiß basierte. Bekannte Beispiele für Magazine aus der Mitte der 90er Jahre sind *Daily Bombs*, *Bonnansa*, *Buff Stuff* oder *Beastie Boys*.



Abb. 105 / 106 / 107 / 108: Magazine; Daily Bombs, Bonnansa, Buff Stuff, Beastie Boys

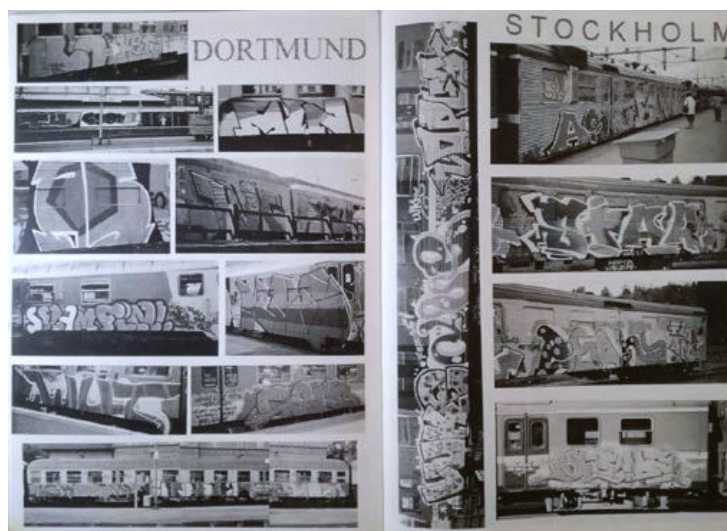


Abb. 109: Doppelseite im Buff Stuff, Köln

Vor der rasanten Entwicklung des Internets und der damit einhergehenden allgegenwärtigen Verfügbarkeit von Fotos waren Graffiti-Magazine die einzige Plattform für einen internationalen Austausch in der Szene.²⁷³ 1994 ging die erste Graffitiwebseite (*Art Crimes*²⁷⁴)

²⁷³ Vereinzelt gab es auch VHS-Kassetten mit abgefilmten Graffiti-Aktionen, diese kursierten allerdings weitaus weniger und seltener als Graffiti-Magazine. Das 60minütige Video mit dem Titel *Dirty Handz 2 – Back on Tracks* aus Frankreich erschien 2001 und zeigte das Live-Painting auf Zügen. Es war zu jener Zeit ein wichtiger Impuls für weitere Videoproduktionen in diesem Bereich.

online²⁷⁵. Seit diesem Zeitpunkt konnte ein Graffiti-Künstler nicht mehr nur lokal agieren, sondern seinen Stil global bekannt machen. Die traditionellen Kommunikations- und Distributionswege, wie das Tauschen von Fotos und Magazinen, wurden erweitert und die Szene war nicht mehr auf Printmedien beschränkt. Die Ortsbindung einer Crew oder eines Sprayers hatte dadurch an Bedeutung verloren.

Nur wenige Graffiti-Printmedien konnten sich gegen die inflationäre Bilderflut im Internet behaupten. Ähnlich wie andere Fachzeitschriften, die im Fachjargon auch als Special-Interest-Zeitschriften bezeichnet werden,²⁷⁶ erscheinen sie weiterhin in kleinen Auflagen und werden exklusive für die Zielgruppe produziert. So gibt es sogar spezielle Magazine, die sich ausschließlich mit Graffiti auf U-Bahnen oder Güterzügen beschäftigen, wie beispielsweise der Titel *Güterzug* der Kölner *Beerbird Press* deutlich macht. Diese Magazine sind in der Regel handgemacht und werden im Gegensatz zu den Hochglanz-Graffiti-Magazinen in einer streng limitierten kleinen Auflage produziert. Oft werden Exemplare einzelner Ausgaben sogar vor Produktionsschluss von Sammlern reserviert. Sie sind damit theoretisch vergriffen bevor sie vertrieben werden und in der Szene kursieren. Sie sind eine Alternative zu den etablierten und maschinell produzierten Hochglanz-Graffiti-Magazinen die zumeist in 2000er-Auflage gedruckt werden, wie etwa das *Stylefile* Magazin aus Großostheim im Rhein-Main-Gebiet, welches seit fast zwanzig Jahren produziert wird und das Publikationswesen der deutschen Printmagazine im Bereich Graffiti maßgeblich prägt. Graffiti Abbildungen in einer Ausgabe des *Stylefile* Magazins erfahren durch die hervorragende Vertriebslogistik und die hohe Auflage des Magazins in der Regel eine große Wahrnehmung. Logischerweise ist aufgrund der hohen Zusendungen an Bildmaterial die Auswahlquote der tatsächlich gedruckten Graffiti-Motive stark begrenzt. Standardisierte Auswahlkriterien gibt es redaktionsübergreifend nicht, die Auswahl kann von den Gestaltern und Herausgebern der Magazine nur rein subjektiv getroffen werden, auch wenn allgemein ein Anspruch der objektiven Betrachtung anvisiert wird. Die redaktionelle Arbeit hat damit immer eine gewisse Gatekeeper-Funktion und bestimmt welche Styles von welchen Writern überregional bekannt werden. Ein Fanzine dagegen gewährt einen unbefangenen und freieren Blick auf die Szene, da ohne den hierarchischen Zwang der Redaktionsarbeit keine Zensur herrscht und die gezeigten Abbildungen offenkundig von einer individuellen Auswahl bestimmt werden.

²⁷⁴ <https://www.graffiti.org>

²⁷⁵ Gastman, Neelon (2010): 377.

²⁷⁶ Zappaterra (2007): 8.

Für die *BundeskunstHall of Fame* ermöglichte Benedikt Schweikert²⁷⁷ diesen freien Blick auf die Szene. Mit Bildern bekannter Szenegrößen gestaltete er das erste von drei Fanzines, die im Rahmen des Festivals erschienen. Das *OPENING VOLUME* erschien in einer Auflage von insgesamt 100 Exemplaren und war bei der Eröffnung bereits nach wenigen Stunden ausverkauft.

Für die zweite Ausgabe, das *UNIQUE VOLUME*, hatten Interessierte die Möglichkeit, sich aus ausgewählten Seiten der ersten Ausgabe und gestalteten Seiten der eingeladenen Künstler eigene Fanzines zusammenzustellen.

Das *FINAL VOLUME*, das ausschließlich mit Beiträgen der teilnehmenden Künstler gestaltet wurde, hatte ebenfalls eine Auflage von 100 Stück, es erschien zum letzten Tag des Festivals und war ebenfalls direkt ausverkauft.



Abb. 110: Cover der Fanzines *OPENING VOLUME*, *UNIQUE VOLUME*, *FINAL VOLUME*

Info: 44 Seiten, inkl. Originalzeichnungen, handgebundenes Magazin (getackert), Digitaldruck und Schwarz-Weiß-Kopie auf 100g-Papier, Umschlag gestempelt auf 250g-Pappe, handnummerierte Edition von jeweils 100 Exemplaren. Das *UNIQUE VOLUME* variierte in seinem Umfang auf Grund der individuellen Zusammenstellung des Inhalts und der Bindungsform.

²⁷⁷ Schweikert ist Gastautor des australischen *REPULSIVE*-Fanzines

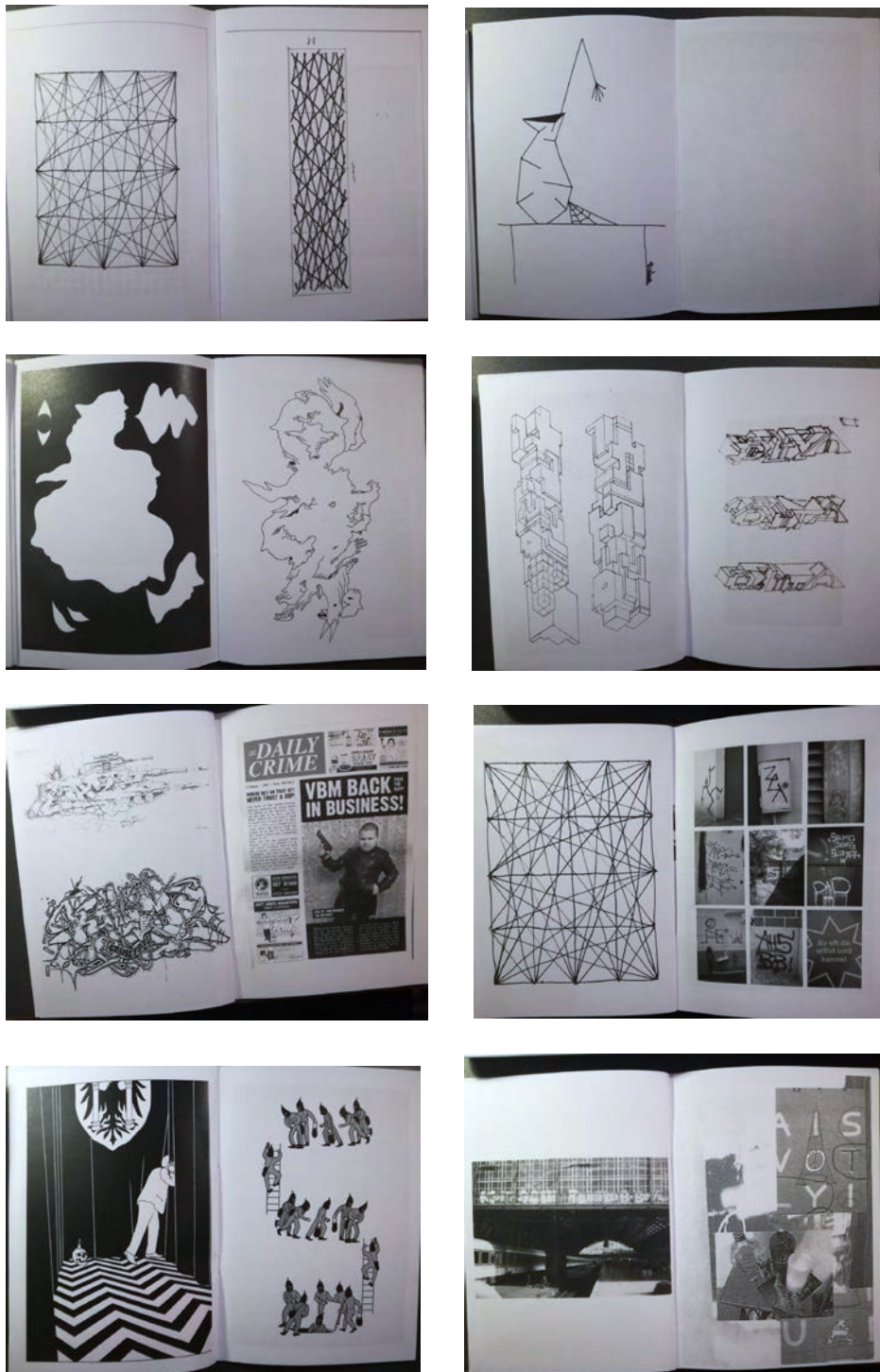


Abb. 111: Diverse Doppelseiten der Fanzines

Das ursprüngliche Katalogkonzept sah es vor aus den drei fertigen Fanzines eine Kompilation anzufertigen, die als Unterbau für den Ausstellungskatalog dienen sollte. Die üblichen Katalogtexte wie Essays, Interviews, Künstlerbiografien und weitere Textbausteine wären ergänzend hinzugekommen, so dass der geplante Gesamtumfang der Publikation ohne weiteres dem Umfang eines konventionellen Ausstellungskatalogs gerecht geworden wäre. Zum Ende

der Realisierungsphase des Ausstellungsprojekts wurde bekannt gegeben, dass das Gesamtbudget der *BundeskunstHall of Fame* bei weitem nicht ausgeschöpft wurde. Dieser Umstand ermöglichte eine Neuausrichtung des Katalogkonzepts mit umfassenden Finanzierungsmöglichkeiten.

8.2 Katalog und Katalog-Release

Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben wurde, gab es zu Beginn des Ausstellungsprojekts durch zeitliche und finanzielle Unsicherheit kein konventionelles Katalogkonzept. Die neue unvorhergesehene Katalogfinanzierung bot mit einem Mal wesentlich mehr Gestaltungsoptionen in der Katalogproduktion. Dennoch war es ein gemeinsames Anliegen, an dem eigentlichen alternativen Konzept festzuhalten und einen Katalog im Look eines Fanzines zu gestalten.

Die größte Problematik bestand darin, dass die ausgiebige Fotodokumentation, die während der Ausstellung entstanden ist, nicht für illustrative Zwecke in einem Ausstellungskatalog angelegt war. Fotosequenzen, wie sie zum Beispiel zur Verdeutlichung einer zeitlich basierten Veränderung oder eines Prozesses üblich sind, gab es nicht. Ebenso gab es nur von einigen Künstlern Fotos, die sie bei der Arbeit an der Wand zeigen und nur eine uneinheitliche Dokumentation der Produktionsprozesse. Die entstandene Fotodokumentation hatte durch ihren Umfang und die hohe Qualität dennoch Potential als Ausgangsmaterial für eine Kataloggestaltung.

Dies war die Ausgangssituation für die redaktionelle Arbeit und die ersten Organisationschritte, zu denen unter anderem die Kooperationsanfrage eines Grafikers zählte. Trotz des unstrukturierten Ausgangsmaterial und der sehr konkreten Vorstellungen des Endergebnisses konnte der Verfasser den Berliner Grafiker Mathias Hübner für eine Zusammenarbeit gewinnen. Hübner hat mit Joachim Spurloser und Stefan Wartenberg vom *Graffitimuseum Berlin* bereits zahlreiche Bücher realisiert und in seinem eigenen Verlag *Possible Books* publiziert. Ein erster Vorschlag Hübners bestand darin, das Prinzip der Weiter- und Umnutzung der Ausstellungsarchitektur in die Form des Katalogs zu übertragen. Im Endergebnis sollte dazu der Ausstellungskatalog der Vorgängerausstellung von Karl Lagerfeld (um-)genutzt werden. Dieser erschien in Form einer *VOGUE* Spezialausgabe zur Ausstellung *Modemethode*.

(Abb 112). Die Idee war es nach der Bricolage- Strategie den Lagerfeld Katalog als Raster- und Layout Vorlage zu nutzen und die Inhalte einfach zu überarbeiten, beziehungsweise zu überdecken. Diese konzeptionelle Raffinesse wurde leider seitens der Bundeskunsthalle nicht gutgeheißen und nicht weiter unterstützt.



Abb. 112: VOGUE Spezialausgabe zur Ausstellung *Modemethode* von Karl Lagerfeld

In der Umsetzung hatte Hübner grundsätzlich einen bescheidenen Handlungsspielraum, obwohl es keine zusätzlichen Vorgaben von Seiten des Verfassers oder weitere Einwände des Herausgebers gab. Sämtliche Elemente die gestalterische Relevanz hatten, konnten frei bestimmt werden. Die Gestaltungsfreiheit wurde dennoch zur Nebensache, denn die eigentliche Herausforderung bestand darin, dem Leser eine klare inhaltliche und visuelle Orientierung zu geben und den Katalog dramaturgisch ansprechend zu gestalten.²⁷⁸ Würde jedes Detail der gestalterischen Umsetzung an dieser Stelle beschrieben, würde dies den Umfang der vorliegenden Promotionsarbeit unnötig ausweiten. Die inhaltliche und formale Qualität der Publikation die zur *BundeskunstHall of Fame* entstanden ist spricht für sich. Trotzdem ist das vorliegende Ergebnis letztendlich eine Aneinanderreihung von Kompromissen, die der Verfasser zwischen dem Herausgeber, der Kuratorenschaft, den Künstlern und den Wissenschaftlern unter der Berücksichtigung der grafischen Gestaltungsmöglichkeiten arrangieren konnte.

²⁷⁸ Die Dramaturgie verläuft in Wellenbewegungen die im Editorial Design auch als Triaden bezeichnet werden können. Ein sogenannter Strukturplan hilft dabei die Triaden zu arrangieren um eine spannende Heftdramaturgie zu garantieren (Vgl. Wachsmuth, Gläser 2013: 85 – 89).

Da kein gewöhnliches Redaktionsteam²⁷⁹ existierte übernahm der Verfasser schließlich die Rolle des Hauptentscheidungsträgers. Während der redaktionellen Phase nahm das Erfassen, die Sichtung und Strukturierung des Fotomaterials einen immensen Zeitanteil der gesamten Katalogherstellung in Anspruch. Zudem fielen die Klärung der Bildrechte, sowie die Koordinierung der Abgabefristen, inklusive der Einhaltung des Lektorat-Termins und des Drucktermins in den Aufgabenbereich des Verfassers. Das Mitentscheiden und Abstimmen aller Beteiligten zu sämtlichen Details stand dennoch an erster Stelle und kostete viel Zeit. Der Katalog zum Ausstellungsprojekt erschien daher ein knappes Jahr nach der eigentlichen Ausstellung.



Abb. 113: Cover des Ausstellungskatalogs (Privatbesitz Gretzki)

Im Rahmen einer Wednesday *Late_Art* fand am 9. November 2016 die Katalog-Release statt. Diese wurde als *BundeskunstHall of Fame revisited* angekündigt und fand im Zusammenspiel mit der Ausstellung *Touchdown* statt.²⁸⁰ Am Abend der Katalog-Release wurde das Anfangsstadium einer gestalteten Wand im Foyer der Bundeskunsthalle präsentiert, welches Teilnehmer der *Touchdown* Ausstellung zusammen mit dem *BundeskunstHall of Fame* Künstler *Gigo Propaganda*, unter dem Titel *Gigo Propaganda & die Touchdown-Crew*, gestaltet

²⁷⁹ Zum einem Redaktionsteam gehören: Herausgeber, Chefredakteur, Artdirector, Herstellungsleiter, Bild- und Text-Redaktion, (Editorial-) Designer, Fachautoren und eventuelle weitere freie Mitarbeiter (Vgl. Zappaterra 2007: 12 – 13).

²⁸⁰ Unter dem Titel *Touchdown* fand vom 29. Oktober 2016 - 12. März 2017 eine Ausstellung mit und über Menschen mit Down-Syndrom statt.

haben. Zu dem Hauptprogrammpunkt der Booklaunch gab es neben einem DJ Set von *BabakOne* unter anderem ein Siebdruck Live Printing mit dem *BundeskunstHall of Fame* Künstler *Jereon Erosie*. Darüber hinaus gab es ein Film-Screening in dem das Skateboard-Video *Bundeskunst[skate]halle* von Alexander Basile, der Dokumentarfilm zur Bonner-Loch-Führung, und ein Interviewzusammenschnitt mit Statements der teilnehmenden Künstler gezeigt wurde.



Abb. 114: Einladungsflyer zur Katalog-Release (Privatbesitz Gretzki)

TEIL IV

Vorstellung der Erfolgsindikatoren

9. Indikatoren des Ausstellungserfolgs

Von besonderer Bedeutung insbesondere für den Bereich des Showrooms war die Expertise von Robert Kaltenhäuser, der während der Planungsphase kurzfristig als zweiter Kurator angefragt wurde. Kaltenhäusers Expertenwissen und die Kenntnis über das Sujet der einzelnen Künstlerpositionen war entscheidend für die Auswahl und das Arrangement der Exponate im Showroom. Die Präsentation der Exponate entsprach mit ihrer gelungenen Umsetzung den üblichen Ausstellungskonventionen. Die akkurate Werkschau ist im Musemskontext ein Standard der zum Gelingen eines Ausstellungsprojekts dazugehört, aber durch seine Selbstverständlichkeit keine herausragende Rolle übernehmen kann.²⁸¹

Nachfolgend werden diejenigen Aspekte näher vorgestellt, die sich als maßgeblich für den Erfolg der *BundeskunstHall of Fame* herausgestellt haben.

Diese Erfolgsindikatoren waren gleichermaßen Bestandteil und Ziel der Ausstellungskonzeption und somit sowohl für die Besucher und Künstler vor Ort erfahrbar, als auch etwa im Katalog präsent als die wesentlichen Charakteristika der *BundeskunstHall of Fame*.

²⁸¹ Der von Kaltenhäuser kuratierte Showroom war innerhalb der *BundeskunstHall of Fame* ein thematisch und räumlich abgeschlossener Bereich. Aufgrund dessen wird in dieser Dissertation nur marginal darauf eingegangen.



Abb. 115: Live Painting im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

9.1 Partizipation und Interaktion

Das Konzept der *BundeskunstHall of Fame* sah einen hohen partizipativen und interaktiven Anteil der Besucher und Künstler vor. Um den besonderen Reiz der Partizipation an einer (Graffiti) Ausstellung zu verdeutlichen, kann ein kurzer Blick auf die Entwicklung der menschlichen Ausdrucksform helfen.

Mit Beginn der frühesten Kindheit sind körperliche Bewegungen eine Ausdrucksform von Gefühlen. Diese Bewegungsabläufe zeigen sich nicht allein in der Körpermotorik, sie zeichnen sich im Laufe der Entwicklungsphasen von Kindern (in aller Welt) auf unterschiedlichste Weise ab. Kreidermalerei auf Bürgersteigen und Asphalt, Wachsmal- und Buntstiftstriche auf Tischen, Stühlen, Türen und Wänden, kleine Handflächenabdrücke aus getrocknetem Matsch auf Fassaden, sind einfache Belege für kindliche Bewegungsabläufe.²⁸²

²⁸² Kreuz (2018): 34.



Abb. 116: Ein Kind malt auf eine Wand (Privatbesitz Gretzki)

Abb. 117: Kinder-Kreidezeichnungen auf einem Gehweg (Privatbesitz Gretzki)

Alle diese Spuren sind sozusagen Aktivitätsprotokolle von Kindern und der Beweis dafür, dass wir bereits in der frühesten Kindheit vom Schmieren mit verschiedenen Farbpigmenten und dem Hinterlassen von graphischen Kritzeleien auf jeglichen Untergründen fasziniert sind. Diese Faszination entwickelt sich bereits aus den ersten Breischmierereien beim Essen. Kinder beobachten das eigene Tun und die Veränderungen in den Breiresten die durch das Verschmieren mit der Hand hervorgerufen wurden. Das Erkennen der eigenen Schmierspuren ist ein fundamentaler, erster bildnerischer Akt.²⁸³ Im Prinzip ist dies der Ausgangspunkt für eine potentielle gestalterische Entwicklung. Peez fasst das komplexe Handlungsschema wie folgt zusammen:

*„Punkt und Linie sind sensomotorisch – also durch die Kombination von Fühlen und Bewegen – bedingt. Diese Bewegungsmuster sind verbunden mit frühesten ästhetisch motivierten Erfahrungen der Selbstwirksamkeit – nicht nur in der Kunst und im Kunstunterricht – und universell einsetzba..“*²⁸⁴

Das gestalterische Potential prägt sich im Heranwachsen je nach Persönlichkeit stärker oder schwächer aus und wandelt sich mit dem zunehmenden Alter in Form und Aussage. Mit dem Erlernen des Alphabets und des Schreibens wird das Spektrum der bildlichen Mitteilungsmöglichkeit um eine weitere Dimension fundamental erweitert. Die Fähigkeit

²⁸³ Peez (2011): 45-48.

²⁸⁴ Peez (2014): 28-29.

Wörter niederzuschreiben und mit diesen ganze Sätze zu formulieren ermöglicht das skriptographische Vermitteln von konkreten Botschaften. Dieser Entwicklungsverlauf ist zugleich ein Individualisierungsprozess in dem sich eine eigene einzigartige Schrift entwickelt, die je nach Individuum auch außerhalb der vorgesehenen Reglements zum Einsatz kommt. Die erlernte Fähigkeit des Schreibens verselbstständigt sich quasi, und verlässt den Rahmen der Lernutensilien. Dies bezeugen Kritzeleien, Botschaften und die oft vulgären figurativen Darstellungen auf Schulbänken, die zumeist ohne Anspruch auf großen Informationsgehalt auf der ganzen Welt vorzufinden sind. Der deutsche Künstler Claus Andreas Ottjörg hat aus diesen Spuren, die Schüler vorsätzlich oder unbeabsichtigt auf den Schulbänken hinterlassen haben, ein Kunstprojekt gemacht. Für das Projekt mit dem Titel *Deskxistence* benutzte Ottjörg die Tischplatten der Schulbänke als Druckplatten und erstellte mit dem Tiefdruckverfahren eine ganze Werkserie. Auf der Suche nach geeigneten Kritzeleien und Spuren auf Schulbänken hat er die ganze Welt bereist und sie über mehrere Jahre hinweg als Drucke gesammelt.²⁸⁵

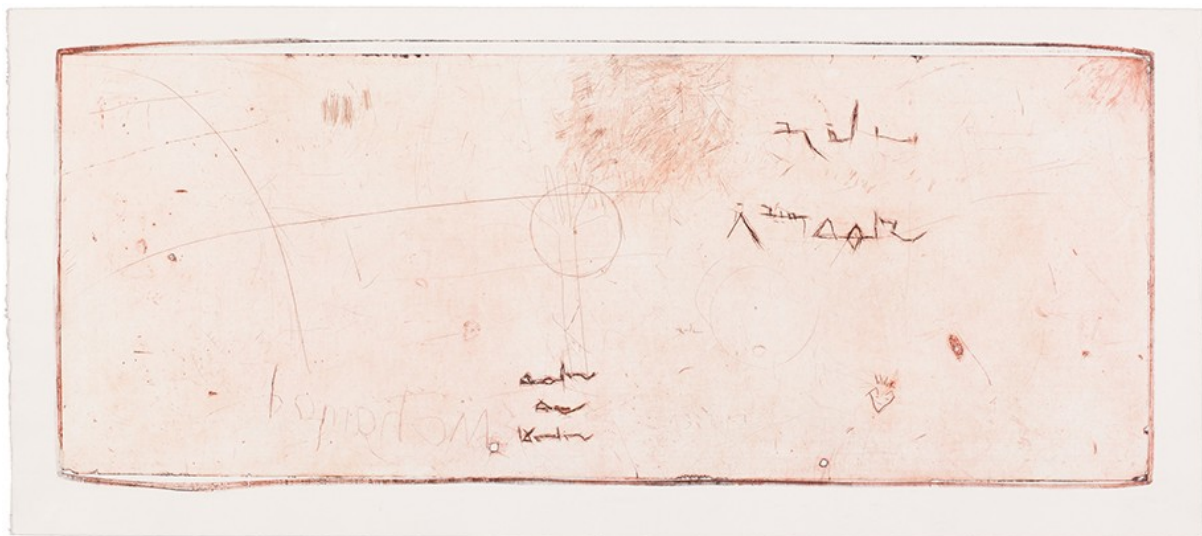


Abb 118: A.C. Ottjörgs Projekt *Deskxistence*, Tiefdruck auf Büttenpapier 55 x 125 cm

²⁸⁵ Für sein Projekt *Deskxistence* unternahm Ottjörgs Reisen nach China und in Metropolen wie São Paulo oder New York, er besuchte Schulen entlang der ausgedehnten Reiserouten oder besucht die Orte seiner eigenen Schulbildung. *Deskxistence* wurde im Mai 2007 von Ottjörg gestartet. Bislang sind rund 40 Schulen in 18 Städten auf 5 Kontinenten daran beteiligt. In 17 Druckwerkstätten ebenfalls auf fünf Kontinenten wurden von ca. 260 Schultischen je 2 Tiefdrucke mit sehr unterschiedlicher Farbgebung angefertigt. Durch dieses Direktdruckverfahren werden selbst die feinsten Kratzer wie auch das Polieren von Flächen durch die Arme der Schüler erkennbar. Die meisten der Tische sind wieder im Gebrauch in den Schulen. Das Projekt wurde nach 50 Monaten im Juli 2011 abgeschlossen. (Quelle www.ottjoerg.de)

Ottjörg ging in seiner künstlerischen Arbeit dem Phänomen der Kratzspuren weiter nach und untersuchte weiterhin die Scratches in den Scheiben von U-Bahnen. Aus den vorgefundenen Spuren in vierzehn Metropolen hat er ebenfalls eine ganze Werkserie gemacht. Das Projekt mit dem Titel *Existentmale* beschreibt Gregor Jansen, Kunsthistoriker und Leiter der Kunsthalle Düsseldorf, wie folgt:

*„Den farbigen Radierungen liegen nicht nur „gescratchte“, also zerkratzte, Scheiben [...] zugrunde. Sondern im „Scratching“ als ein neues, sich international ausbreitendes Großstadtphänomen drückt sich in den für Nicht-Eingeweihte informellen Zeichen – für den Künstler eine Prägung der Persönlichkeit aus, die sich im öffentlichen Raum bewegt und eine ganz eigene Sprache und visuelle Kommunikation entwickelt hat. Ottjörqs klassische Drucke machen Details wie die Linienführung deutlich und erlauben einen Vergleich zwischen den unterschiedlichen lokalen Eigenheiten: Die Berliner Scheiben z.B. sind mit breit gekratzten, blockartigen Initialen übersät, während in Paris die Linien eher dezent geschwungen ausfallen. In Shanghai fand er gar keine Linien.“*²⁸⁶

Ottjörg veranschaulicht durch seine künstlerischen Studien plausibel, dass die untersuchten Gegenstände, die Kratzspuren in den Oberflächen der Schulbänke im Projekt Deskistence, und die im Rahmen des Projekts *Existentmale* untersuchten Graffiti-Scratches in den Glasscheiben der U-Bahnen, Gemeinsamkeiten aufweisen. Neben den ersichtlichen grafischen Analogien gibt es eine weitere Übereinstimmung die in der Umsetzung der beiden untersuchten Phänomene zugrunde liegt. Die bewussten Kratz-Spuren in Form von Schriftzeichen und figurativen Darstellungen auf den Schulbänken sind wie das Scratching in den U-Bahnen letztlich ein banaler Ausbruch aus den vorgegebenen Normierungen. Dieser Ausbruch kann im gleichen Sinne weit über das Bekritzeln von Schulbänken und U-Bahn Scheiben hinausgehen, das Bedürfnis eine Botschaft oder seinen Namen an bestimmten Orten niederzuschreiben besteht kulturübergreifend in vielen Teilen der Gesellschaft. Thomas Northoff, der das Österreichische *Graffiti-Archiv* für Literatur, Kunst und Forschung im Jahr 1983 aufgebaut hat, macht genau diese Graffiti zu seinem Forschungsgegenstand und nennt sie konkret NamensGraffiti²⁸⁷, Verbale Graffiti²⁸⁸ oder WortGraffiti²⁸⁹. Die Vielfalt der verschiedenen Graffiti Genres bestätigt dies. Die bekanntesten Beispiele dieser ursprünglichsten Graffiti

²⁸⁶ Jansen (2010): 19-20.

²⁸⁷ Northoff (2005): 97.

²⁸⁸ Northoff (2005): 12.

²⁸⁹ Northoff (2005): 79 / 124.

Variante sind die historischen Graffiti Pompejis, Liebesbekundungen eingeritzt in Bäume, das sogenannte Tree-fiti, und selbstverständlich das Phänomen der Klograffiti auf öffentlichen Toiletten, das bereits wissenschaftlich akribisch untersucht wurde.²⁹⁰ Aber auch die politisch motivierten Sponti-Sprüche mit einem gewissen Wortwitz aus den 70er Jahren,²⁹¹ und Touristen Graffiti in mittelalterlichen Kirchen in Großbritannien²⁹² und dem Kölner Dom sind markante Beispiele dafür, dass es gesellschaftsübergreifend in allen Epochen Ambitionen zum Anfertigen von Graffiti gab, und immer noch gibt.

Diese global vorherrschenden Ambitionen wurden im Ausstellungskonzept berücksichtigt, genauso wie das zu Anfangs geschilderte individuelle Bedürfnis schriftliche Botschaften oder Zeichen zu hinterlassen. Bereits bei der ersten Konzeptvorlage war der partizipatorische Aspekt des Ausstellungsvorhabens ein zentraler Bestandteil. Das Anfertigen von Graffiti in den Ausstellungsräumlichkeiten sollte für die Besucher eine Möglichkeit zur Partizipation bieten. Für die *BundeskunstHall of Fame* wurden gleich mehrere Möglichkeiten angeboten die den Besuchern das aktive Teilnehmen am Ausstellungsprojekt ermöglichten. Neben den Workshops war die Arbeit *JOY IS HERE* der Künstlerin Aida Gómez auf Partizipation ausgerichtet. Gómez Arbeit basiert auf der Teilnahme der Besucher und war daher prädestiniert für das Partizipationsprinzip des Ausstellungsprojekts.



Abb. 119 / 120: Wanggestaltung von Aida Gómez, vorher - nachher

²⁹⁰ Vgl. Siegl (1995)

²⁹¹ Kreuzer (1986): 346.

²⁹² Vgl. Champion (2015)

Die drei Bilder zeigen die verschiedenen Farb- und Buchstabenschichten die von den besuchern von Anfang bis zur Ende der Ausstellung auf Aidas Arbeit aufgetragen wurden. Das erste Bild (Abb.119) zeigt den Urzustand der Arbeit, das Wort *SPIELEN* wurde von der Künstlerin umrandet.



Abb. 121: Wanggestaltung von Aida Gómez im Ein- und Ausgangsbereich der *BundeskunstHall of Fame*

Ihre Wandarbeit wurde im Eingangsbereich der *BundeskunstHall Of Fame* auf mehr als 40m² ungesetzt. Sie konzipierte ein riesiges Wort-Suchspiel, welches in einem Raster an die Wand geschrieben wurden. Verteilt im Raster waren Wörter und Sprüche wie *Love is here*, *Fun*, *Happy* oder *Find yourself* versteckt, die den Besucher beim Auffinden erfreuen und glücklich machen sollen. Aufgefundene Wörter wurden von den Besuchern mit den bereitgestellten Stiften umrahmt und damit markiert. Auch zufällig entstandene und frei erfundene Wörter welche die Künstlerin nicht vorgegeben hatte konnten im Raster gefunden und markiert werden. Gómez hat nur den Ausgangspunkt und die Vorlage für ihre Arbeit bereitgestellt, deren Hauptbestandteil die Besucher erledigen sollten. Die Betrachter wurden so zu Beteiligten des Kunstwerks und offenbarten ihre individuellen Gedanken indem sie ihre spezifischen Worte fanden, dabei hielten sich nicht alle an das vorgegebene Raster. Bereits aufgefundene Buchstabenketten oder individuell markierte Wörter wurden überschrieben, übermalt und

umgedeutet. Die Arbeit wurde zum Anstoß für neue Graffiti die über das Konzept des eigentlichen Wort-Suchspiel im Raster weit hinausgingen. Die Arbeit *JOY IS HERE* wurde binnen kürzester Zeit zum inoffiziellen Gästebuch der *BundeskunstHall of Fame* mit seinen eigenen Spielregeln. Sie erwies sich als einer der Dreh- und Angelpunkte des gesamten Ausstellungsprojekts und war beim Betreten und Verlassen der *BundeskunstHall of Fame* ein Highlight.



Abb. 122 / 123: Aida Gómez, *JOY IS HERE* im Ein- und Ausgangsbereich der

Als weiterer Erfolgsfaktor erwies sich die Möglichkeit der Interaktion von Besuchern und Künstlern. Der Festivalcharakter des Boulevards nahm Hemmungen und ermutigte die Besucher, die Bilder aus nächster Nähe zu betrachten und zum Teil anzufassen, um dadurch etwa auf Techniken zu schließen. Viele Künstler äußerten sich zudem während ihrer Arbeit direkt gegenüber den Besuchern, in den Führungen wurde der Dialog zum Teil vertieft.

Zwei überaus publikumswirksame Exponate waren die interaktiven Stationen des Künstlerkollektivs *Klangfiguren*²⁹³ das aus den Designern Till Beutling, Daniel Dormann und Lukas Höh besteht.

Bei der ersten Begehung der Lagerfeld Ausstellung fielen zum einen die kurze Passage zwischen dem Ein- und Ausgangsbereich und dem Boulevard, und zum anderen eine Rückprojektionsfläche die in die Wände des Boulevards eingelassen war als Flächen für besondere Exponate auf.

Die Passage vor dem Boulevard wirkte als Teil der Ausstellungsarchitektur wie eine Art verdunkelte Schleuse, in ihr war eine Leuchtschrift mit einem Lagerfeld Zitat angebracht. Es

²⁹³ seit 2016 in *Fluur - Büro für interaktive Gestaltung* umbenannt

lag also auf der Hand diese Raumsituation für eine Lichtprojektion zu nutzen und so bot sich die interaktive Installation *Apro.Map* der Klangfiguren an.

Insbesondere die Aussparung im 16:9 Format in der Ausstellungswand des Boulevards, forderte eine kreative Neuinterpretation ein. Die Installation *Kreek* der *Klangfiguren* mit dem Graffiti-Künstler Kai *Semor* Niederhausen erwies sich als die perfekte Lösung. Beide Installationen wurden von den Besuchern sehr gut angenommen und genutzt, sie bildeten dramaturgische Highlights in der Sequenz der Exponate.

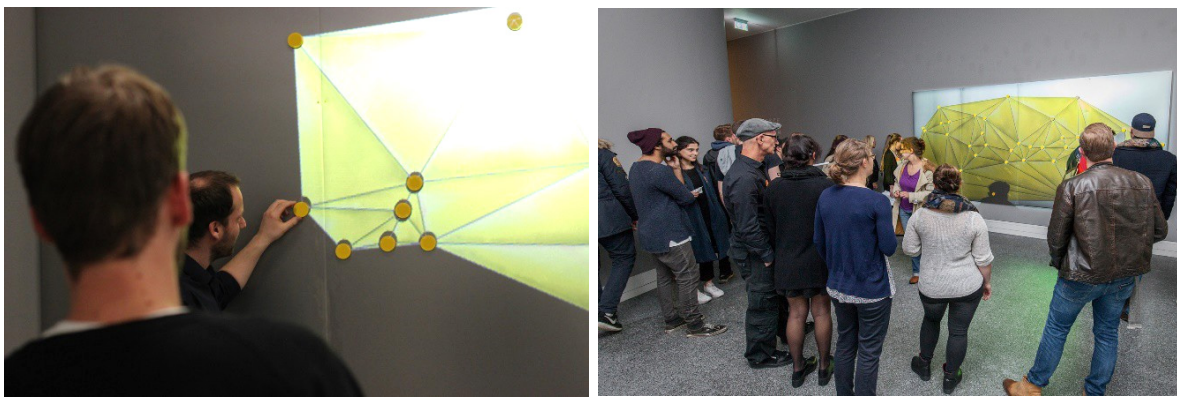


Abb. 124: *Klangfiguren, Apro.Map* in der BundeskunstHall of Fame

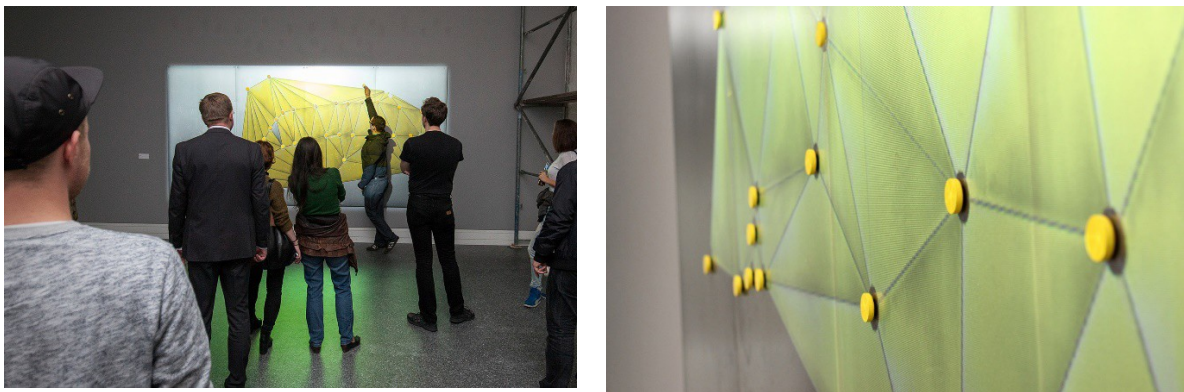


Abb. 125: *Klangfiguren, Apro.Map* in der BundeskunstHall of Fame

Apro.Map

Bei der spielerischen Nutzung von *Apro.Map* führt der Besucher automatisch eine ähnliche Geste und Bewegungen aus, welche die Graffiti-Künstler beim Malprozess an der Wand immer wieder vollziehen müssen. Damit ein großformatiges Bild in vollem Umfang betrachtet werden kann, muss man es von Zeit zu Zeit in einem gewissen Abstand betrachten, bevor es dann wieder ins detaillierte Malen direkt an der Wand geht. Dieses Vor und Zurück führt zur einer typischen Bewegung die *Apro.Map* durch manuelle Eingriffe über die haptischen gelben Marker herbeiführt. Das Re-positionieren der Marker direkt an der Wand und die darauffolgende distanzierte Betrachtung der neuen Linien- und Flächenformen sind eine Analogie zum Malprozess eines Murals (so die stark simplifizierte Theorie im Katalogtext). Ein gelber Marker ist in der Anwendung in der *Apro.Map* immer auf drei direkte Verbindungen fixiert, diese Verbindungsstruktur ermöglicht aus rudimentären Formelementen komplexe Gesamtgebilde zu formen, welches wiederum stark reduziert aus einzelnen Grundformen des Dreiecks besteht. Diese technische Reglementierung beschränkte eine freie Gestaltung der grafischen Motive wesentlich. Dennoch versuchten viele Besucher immer wieder einfache Buchstabenformen zu setzen, was sich als eine schwieriges Unterfangen erwies. Durch die haptischen und visuellen Reize und die Interaktion in der *Apro.Map* bekamen die Besucher ein Gefühl für Größenrelationen, Proportionen und Gestaltungsreglements und konnten so die darauffolgenden künstlerischen Arbeiten unter entsprechenden Gesichtspunkten betrachten.

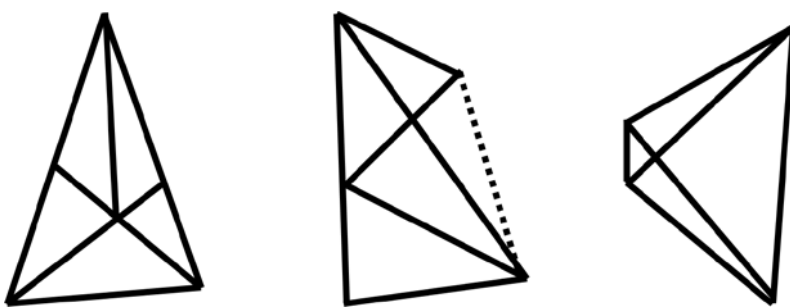


Abb. 126: Die Buchstaben A, B, und C visualisiert mit dem Prinzip der Installation *Apro.Map*

KREEK

Die Herausforderung für die vorhandene Rückprojektionsfläche eine geeignete Umnutzung zu finden wurde durch die Kombination aus technischem Know-How der *Klangfiguren* und der virtuellen Sprühtechnik von Kai Semor Niederhausen ideal gelöst. Anstatt den bestehenden Ausschnitt weiterhin als 2D Oberfläche zu denken wurde die Idee entwickelt die im Format festgelegten Begebenheiten mit einer zusätzlichen Ebene zu erweitern. Mit einer elastischen Projektionsfläche wurde eine dritte Dimension integriert. Im Gegensatz zu konventionellen Touchscreens erhalten die Nutzer unter der Verwendung von Druck auf die Projektionsfläche die Möglichkeit ein direktes haptisches Feedback anzusteuern. Je nach Druck verändert sich das projizierte Motiv, in diesem Fall ein Graffiti welches in seine einzelnen Ebenen zerlegt wurde, der Nutzer greift durch Berührung praktisch in die einzelnen Bestandteile eines Graffiti Piece und erhält so die Möglichkeit die gestalterischen Inhalte zu steuern und sie so selbstständig zu erschließen. *KREEK* erwies sich als Installation mit hohem Aufforderungscharakter für die Besucher. Das Graffiti Piece gestaltete Semor speziell für *KREEK* in der Hall of Fame des Dedicated Stores in Köln, der Prozess wurde dabei von den *Klangfiguren* Schritt für Schritt dokumentiert.

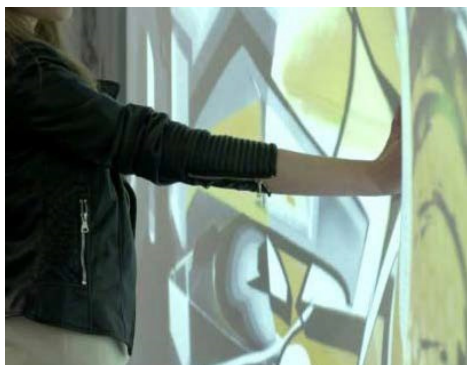


Abb. 127: Kai *Semor* Niederhausen in der Hall of Fame im Dedicated Stores in Köln

Abb. 128: *KREEK* im Boulevard der *BundeskunstHall of Fame*

Abb. 129 / 130: *KREEK* im Detailaufnahmen

9.2 Authentizität

Ein wesentlicher Bestandteil der Graffitikultur ist die Betonung der Authentizität. Wie in der Forschungsfrage beschrieben war eine der wesentlichen Herausforderungen bei der *BundeskunstHall of Fame*, das Sujet authentisch in den musealen Kontext zu übersetzen. Dass dies gelungen ist, belegen insbesondere die Stimmen aus der Szene, etwa in den Experteninterviews, wenn diese auch zum Teil einen stärkeren Fokus auf dem klassischen Stylewriting präferiert hätten.²⁹⁴

Einen zentralen Beitrag zur Authentizität hat der programmatische Titel *BundeskunstHall of Fame* geleistet. Der Ausstellungstitel setzt sich aus dem Institutionsnamen Bundeskunsthalle und dem Begriff *Hall of Fame* aus dem Graffiti-Jargon zusammen. Der Titel der Ausstellung war essentiell für die gesamte Herangehensweise des Ausstellungsprojekts, auch wenn er dem Anschein nach ein Wortspiel aus einem kreativen Brainstorming sein könnte. In erster Linie annoncierte der Ausstellungstitel *BundeskunstHall of Fame* die thematische Ausrichtung des Ausstellungsprojekts. Des Weiteren diente der Titel während der kuratorischen Planung zur Orientierung, er erwies sich als Selektionskriterium um aus der überbordenden Vielfalt an Graffiti-Genres, -Stilen und -Künstlern eine Auswahl zu treffen.



Abb. 131: Offizielle Logo / Wortmarke der BundkunstHall of Fame

Unter dem Begriff *Hall of Fame* werden im Graffiti-Jargon Plätze, Industrieareale, Gebäudekomplexe oder verallgemeinert Wandflächen bezeichnet, in oder an denen meist aufwändig ausgestaltete Graffiti und Wandbilder vorzufinden sind. Die jeweiligen Orte sind zumeist frei

²⁹⁴ S. 212 Experteninterviews im Anhang

zugänglich und das Bemalen, beziehungsweise das Sprayen ist in der Regel legalisiert. Auch Orte an denen das Betreten, das Malen und das Sprayen illegal oder nur geduldet ist, können ebenso als Hall of Fame bezeichnet werden. Ausschlaggebend für eine Hall of Fame ist zum einen die Frequentierung die das quantitative Aufkommen der verschiedenen Graffiti-Pieces bestimmt, und zum anderen die Qualität des Gemalten und Gesprayten selbst. Es geht vorrangig darum, ob vorhandene Graffiti übermalt-, beziehungsweise übersprayt werden, denn wenn ein Graffiti-Piece von einer hohen künstlerischen Qualität zeugt, dann wird es in der Regel respektiert und bleibt unangetastet. In der Ausstellungsbeschreibung auf der Internetpräsenz der Bundeskunsthalle wurden diese Graffiti-Konventionen für die Besucher treffend erklärt:

„Hall of Fame“ bezeichnet in der Graffiti- und Urban-Art-Szene legal bemalbare Wände, die immer wieder neu gestaltet werden können. Nach dem Prinzip „Die besten Bilder bleiben!“ kristallisiert sich im Laufe der Zeit heraus, welches Graffito die längste Zeit überdauert und somit die größte Anerkennung findet. Diese eigene Dynamik der Subkultur, die einerseits von wetteifernder Konkurrenz, aber auch von hohem Respekt für die Werke anderer geprägt ist, spiegelt sich in jenem Prozess.“²⁹⁵

Hall of Fames haben einen tradierten Stellenwert im Graffiti-Writing. Das „Hall-Malen“ ist innerhalb der Graffiti-Szene ein genauso etablierter Begriff wie zum Beispiel das Train-Writing oder Bombing. Seit den Anfängen des Graffiti-Writings sind Hall of Fames ein fester Bestandteil dieser Kultur. Berühmtestes Beispiel hierfür ist die Hall of Fame an der Ecke 106th Street und Park Avenue in East Harlem in New York. Sie wurde seit den 70er Jahren von allen bekannten New Yorker Graffiti-Writeern bemalt. Diese Schulhofmauer in Harlem gilt als die erste Hall of Fame weltweit und wurde seit ihrem Bestehen von Graffiti-Writeern aus der ganzen Welt bereist, ähnlich einer Pilgerfahrt.

²⁹⁵ www.bundeskunsthalle.de



Abb.132: *Revolt* und *Zephyr* Pieces in der Hall of Fame in East Harlem in New York, 1998 (Foto: Gretzki)

Im Laufe der nächsten Jahrzehnte entstanden im Zuge der Verbreitung des Graffiti-Phänomens weltweit Hall of Fames verschiedenster Kategorien, wie etwa die Hall of Fame Hallesches Tor in Berlin oder die Hall of Fame im Vondelpark mitten in Amsterdam, welche lediglich aus zwei Brückenwänden bestand. Zudem entstanden vereinzelt Hall of Fames mit einem gigantischen Ausmaß wie in Wiesbaden, wo das gesamte Areal des Alten Schlachthofs zu einer Hall of Fame wurde (Abb. 131). Inoffizielle Hall of Fames an meist unkonventionellen Orten, wie in einem ausgedienten Freibad in Dublin (Abb. 132), oder einem besetzten Häuserviertel, wie dem Barmer Viertel in Köln, entwickelten sich ebenso.



Abb.133: Hall of Fame Wiesbaden, 2000 (Foto: Gretzki)



Abb.134: Hall of ame Dublin, Schwimbad, 2004 (Foto: Gretzki)

Die genannten Orte existieren heute zum großen Teil nicht mehr oder nicht mehr als Hall of Fame, da sie im Zuge von Bau- oder Verschönerungsmaßnahmen abgerissen oder verändert wurden. 2008 war auch die berühmte Hall of Fame am Jackie Robinson Educational Complex und dem dazugehörigen Schulhofgelände in Harlem von Sanierungsarbeiten betroffen.

Die Wände blieben unversehrt, dürfen aber nur noch in Absprache mit der Schulbehörde neugestaltet werden. Da das Gelände seit dem Umbau verschlossen ist, wird die Hall of Fame seitdem praktisch von einer Schule verwaltet. Sie übernimmt somit eine gewisse Gatekeeperfunktion. Die ehemalige Hall of Fame des Dedicated Stores in Köln unterlag einer ähnlichen architektonischen Beschaffenheit. Sie lag im Hinterhof des Ladens und konnte nur nach Absprache mit dem Inhaber genutzt werden. Ähnliche Gegebenheiten bieten private Hall of Fames, die richtiggehend verwaltet werden. Dem Künstler *Loomit* etwa standen in München ganze Lagerhallen des ehemaligen Flughafens zur Verfügung. Eine Selektion oder Moderation einer Hall of Fame ist demnach durchaus üblich und kein leichtes Unterfangen, sollen sowohl Künstler aus der lokalen Szene zum Zuge kommen und gleichzeitig Qualitätsstandards bewahrt werden. Hall of Fames spiegeln also immer nur einen Teil der lokalen Graffiti-Szene wider, denn eine Selektion nach qualitativen und subjektiven Kriterien bedingt in der Regel die Auswahl. Den Gatekeepern kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, sind es doch in der Regel Akteure aus der Szene, deren Entscheidungen aufgrund ihrer Authentizität respektiert werden.

In der *BundeskunstHall of Fame* wurde diese Herangehensweise durch das Kuratorium szeneeuthentisch umgesetzt. Der Ausstellungstitel offenbarte quasi die Auslese der Künstler und Werke, die im Kunstbetrieb häufig im Verborgenen vollzogen wird. Die *BundeskunstHall*

of Fame nahm ganz offensichtlich die Auswahl der Besten als Präferenz, dies wurde von der Szene erkannt und respektiert. Alle kuratorischen Entscheidungen wurden im Prinzip durch den Ausstellungstitel legitimiert, zudem konnte so das authentische Moment aus der Szene in den Museumskontext übertragen werden.

Einen wertvollen Beitrag dazu leistete die Installation *RIP (Rest in Peace)*. Die Installation wurde erstmals im Jahr 2010 bei der Jahresausstellung der KHM (Kunsthochschule für Medien) in der Trinitatiskirche Köln gezeigt. In der entweihten Kirche finden Gottesdienste zu besonderen Anlässen, Konzerte und Kunstaussstellungen statt. Die katedralenähnliche Atmosphäre der Trinitatiskirche hatte als Installationsort eine besondere Bedeutung, da die Umgebung mit der Installation eine gegenseitige Verbindung einging. Die Arbeit *RIP* wird auf Grund ihrer Raumwechselbeziehung dem Kunstgenre Environment zugeteilt, bei dem es darum geht, dass künstlerische Arbeiten einen Objekt-Umgebungs-Bezug haben. Der kreisrunde Lichtschacht der Bundeskunsthalle mit seiner sakralen Anmutung war der ideale Ort um die Installation *RIP* in der *BundeskunstHall of Fame* erneut zu zeigen.



Abb. 135: *RIP* Installation (Foto: Gretzki)



Abb. 136: *RIP* Installation (Foto: Gretzki)

RIP geht nicht alleinig der Bestrebung nach ein Kunstwerk zu sein, sie ist als Kunstexponat, wie auch als ein tatsächlicher Ort der Andacht konzipiert. Durch ihre Funktionalität als Andachtsort oszilliert sie als Exponat zwischen Kunst-Installation und religiösen Schrein. Die Arbeit ist verstorbenen Graffiti-Künstlern gewidmet. In der Vergangenheit sind wiederholt Menschen bei waghalsigen Aktionen tödlich verunglückt, etwa indem sie von einem Zug erfasst wurden oder beim Versuch ein Graffiti an einer exponierten Stelle anzubringen abstürzten.

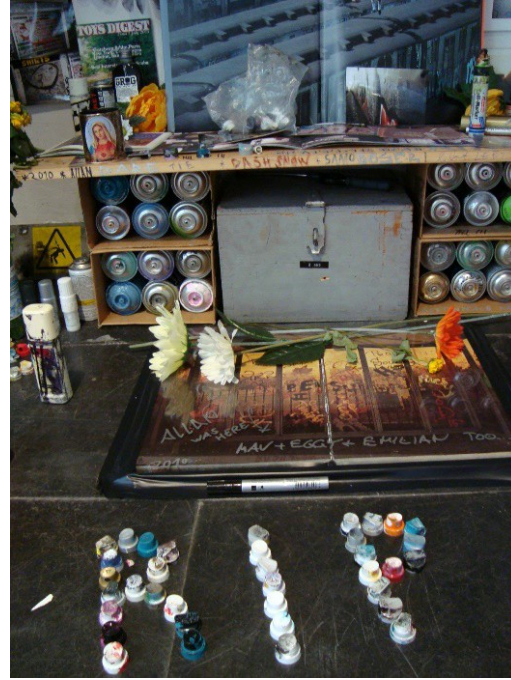


Abb. 137 / 138: *RIP* Installation, Detailaufnahme, Trinitatiskirche 2010 (Foto: Gretzki)

Die Installation illustriert zum anderen die Vergänglichkeit der Graffiti-Kultur. Häufig wird Graffiti mit einem Teenager-Hobby assoziiert, und damit als wachsende und alternde Szene verkannt. Zudem zollt *RIP* der gesamten Graffiti-Kultur Tribut, indem an einzelne Graffiti-Bilder und Orte, die es in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr gibt erinnert wird. Auch Fotoportraits und die Fotos der Memorial-Pieces verstorbener Graffiti-Künstler, Magazine und Bücher die seit Jahren vergriffen sind, sowie Malerutensilien, die die Entstehung der Graffiti-Kultur maßgeblich geprägt haben, sind als ein wehevoller Teil in die Installation integriert. Tribut ist in der Graffiti-Kultur eine geläufige Währung, er gilt als eine Form des Respekts, insbesondere an Persönlichkeiten der Szene, die durch ihre Leistungen „fame“ erlangt haben. Besonders in den USA sind die sogenannten Memorial- Graffiti²⁹⁶ als Zeichen der Andacht an verstorbene Gangmitglieder in den Straßen allgegenwärtig.²⁹⁷

²⁹⁶ Treeck (1998): 168.

²⁹⁷ Besonders in den 80er und 90er Jahren hatten Memorial-Graffiti im katholisch- lateinamerikanisch geprägten Umfeld einen religiösen Charakter. Ab Ende der 90er Jahre prägen in New York vor allem die *Tats Crew* die Kombination des Graffiti-Writings mit der Ästhetik der Memorial-Graffiti. Besonders ihre Mitglieder *Nicer* und *Bio* haben in der Bronx und in Harlem zahlreiche Graffiti-Styles und Portraits verstorbener Persönlichkeiten aus der Nachbarschaft gesprayt. (Vgl: Cooper, Sciorra 1994: 8-10.)

In der Kultur des Graffiti-Writings ist es keine Seltenheit mehr, dass Memorial-Pieces für verstorbene Crew-Mitglieder gesprayt werden. Oftmals geht es darum, Orte der Besinnung zu schaffen und dem Verstorbenen Tribut zu zollen, indem seine Art und Weise zu Malen weitergeführt wird.²⁹⁸



Abb. 139: Die *HACF* Crew bei einer Live-Action, Das Foto der Aktion wurde exklusiv für das *RIP* Projekt zur Verfügung gestellt.

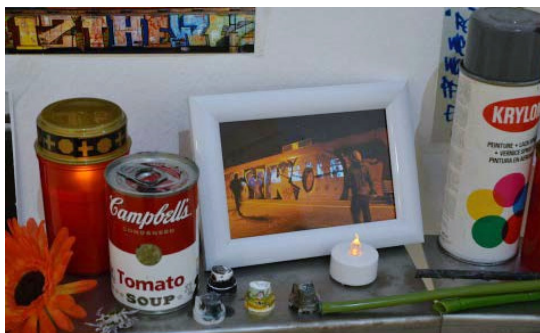


Abb. 140: Detailansicht der Installation *RIP* im Ein- und Ausgangsbereich der *BundeskunstHall of Fame*

²⁹⁸Besonders eindrucksvoll geschieht diese Huldigung, wenn sie in Form eines Memorial-Wholecars umgesetzt wird. Die *HACF* Crew aus dem Rhein-Main, und dem Rhein-Ruhr Gebiet veranschaulicht dies bemerkenswert für ihr verstorbene Crew-Mitglied *Syro* (Abb. 137).

Das Memorial-Piece als eine besondere Art der Andacht ist in der Kultur des Graffiti-Writings allgemein angesehen und respektiert, somit war es angebracht dem Museumspublikum auch diese eigentlich außergewöhnliche Graffiti-Phänomen vorzustellen. In der Graffiti-Writing Szene stieß das Konzept der *RIP* Installation²⁹⁹ weitestgehend auf Zuspruch, und so wurden nach Anfragen weitere Fotos von der *NETZ-Crew*, sowie von der *DOS Crew* und *EI Crew* zur Verfügung gestellt. Nur durch diese Akzeptanz in der angegliederten Graffiti-Writing Szene konnte ein authentischer Szenebezug hergestellt werden. So konnte bereits zu Beginn der Ausstellung das Ephemere und die Vergänglichkeit in der gesamten Graffiti-Kultur vermittelt werden, und damit eine Ernsthaftigkeit und Authentizität. Insofern war die Installation *RIP* ein wichtiger Bestandteil für den Erfolg der *BundeskunstHall of Fame*.

²⁹⁹ Die Installation *RIP* war unter anderem folgenden Graffiti-Künstlern gewidmet: *Anchy 136, Bash, Bahr, Böse, Bernhard K., Dare - Sigi von Koeding, IZ the WIZ, Jean-Michel Basquiat, Ken, Lebt, Oliver2, OZ - Walter Josef Fischer, Rammellzee, Ruzd, Sacer, Sadist, Sanen, Seo, She, Stay High, Syro, Saturn.2, Scar 36, Shawn.67, Shy.147, Stick. 1, Stich 1, Super Kid Mog, Top Cat. 126, Tue, Trickz1, Margaret Kilgallen, Maxim, Merz, Nace, Vondel Park, Xplicit Graphx, Padre 2. TDS - Boc1, PAL 139, Priest.167, Quik. KD , T-Rex. 131 , Ultrakool, Whiz.1, Zoom*

10. Fazit und Beantwortung der Forschungsfrage

Zum Abschluss soll hier auf die Forschungsfrage „Welche Bedingungen begünstigen die authentische Transformation des Phänomens Graffiti in den musealen Ausstellungskontext?“ Bezug genommen werden.

Die Ph.D. Arbeit besteht aus der Realisation des Ausstellungsprojekts *BundeskunstHall of Fame* als praktischen Teil und dem vorliegenden wissenschaftlichen Theorieteil, in dem das abgeschlossene Ausstellungsprojekt evaluiert wurde. Während der Evaluation konnten folgende Erkenntnisse gewonnen werden:

Die authentische Darstellung der Graffiti-Szene wurde insbesondere durch den Szenebezug und die Expertise des Kurators und Verfassers Gretzki und des Kurators Kaltenhäuser für den Showroom gewährleistet. Dieser Umstand ermöglichte es beispielsweise, namhafte Graffiti-Writer aus der illegalen Szene für die *BundeskunstHall of Fame* im Rahmen des Testsprühens zu gewinnen und damit einen starken Bezug zur lokalen Szene herzustellen. So konnte aufgrund der persönlichen Kontakte etwa besonderes Fotomaterial für die Ausstellung als Leihgabe verwendet werden, welches im Regelfall maximal innerhalb der Szene kursiert.

Die Entscheidung, das Prinzip einer Hall of Fame als Maxime für die Planung und Durchführung zu nutzen erwies sich zudem als eine maßgebliche Bedingung für die erfolgreiche Umsetzung der Graffiti Ausstellung. Die Konventionen und Rahmenbedingungen einer Hall of Fame sind in der Graffiti-Szene allgemeingültig und werden von den Protagonisten in der Regel respektiert. In der *BundeskunstHall of Fame* dienten diese Konventionen als Leitfaden für das kuratorische und organisatorische Handeln und somit wirkte die Wahl des Titels wie eine selbsterfüllende Prophezeiung. Szeneintern wurden die kuratorischen Entscheidungen etwa zur Künstlerauswahl weitestgehend geachtet und somit insgesamt als authentisch wahrgenommen.

Ein auch für Besucher ohne Expertenwissen wahrnehmbarer Aspekt, der für Authentizität sorgte, war der Festivalcharakter der Ausstellung. Durch die Anwesenheit der eingeladenen Künstler und Szeneangehöriger wurde das Konzept der Hall of Fame lebendig und vermittelte den Besuchern die besondere Atmosphäre derselben. Darüber hinaus war es insbesondere der hohe interaktive und partizipative Grad der Ausstellung und der ergänzenden Programmpunkte, der eine authentische Darstellung des Phänomens Graffiti ermöglichte.

Weitere Gesichtspunkte wie die Umnutzung der Lagerfeldkulisse, die auch den szeneeexternen Besuchern das „Straßengefühl“ der Graffitiszene ermöglichte und die emotionale Installation *RIP*, welche sich in ihrer ganzen Bedeutung insbesondere den Szenekennern erschloss ergänzten das Konzept darüberhinaus.

Ob diese Bedingungen für weitere Ausstellungsprojekte reproduziert werden können, bleibt zunächst offen.

TEIL V Verzeichnisse und Anhang

11. Literaturverzeichnis

Monographien und Sammelbände

ALMQVIST, Björn; SJÖRSTRAND, Torkel (2007): Overground 3, Årsta, Sweden:

Dokument Press

ARDENNE, Paul (2012) L'Invasion de Paris - Space Invader, Paris: Control P

BECK, Harald (2004): Graffiti, Ditzingen: Reclam

BESSER, Jens (2010): Muralismo Morte, The Rebirth Of Muralism In Contemporary Urban Art, Berlin: From Here To Fame Publishing

BIEBER, Alain (2009): Die neue Stadtguerilla; in Skulpturen der Street Art Graffiti war gestern. Art - Das Kunstmagazin, Nr.1, Hamburg: Art Das Kunstmagazin

BRASSAI (1960): Graffiti, Stuttgart: Belser

CASTLEMAN, Craig (1982): Getting Up, Subway Graffiti in New York, Cambridge: The MIT Press

CHALFANT, Henry; PRIGOFF, James (1987): Spraycan Art, London: Thames and Hudson

CHAMPION, Matthew (2015): Graffiti: The Lost Voices of England's Churches, London: Ebury Press

CHASTANET, François (2009): Cholo Writing: Latino Gang Graffiti in Los Angeles, Årsta, Sweden: Dokument Press

COOPER, Martha (2008): Tag Town, Årsta, Sweden: Dokument Press

COOPER, Martha, SCIORRA, Joseph (1994): R.I.P. - New York Spraycan Memorials, London: Thames and Hudson

DEFILA, Rico, DI GIULIO, Antonietta (2018): Reallabore als Quelle für die Methodik transdisziplinären und transformativen Forschens – eine Einführung. Wiesbaden: Springer

- DENK, Andreas (1992): Bonner Experimente – Das Programm der Bundeskunsthalle; in Kunstforum - Weltkunst Global, Band 118, Magazin: Museen & Institutionen; Paolo Bianchi (Hrsg.), Ruppichterorth
- DERWANZ, Heike (2013): Street Art Karrieren – Neu Wege in den Kunst- und Designmarkt, Bielefeld: transcript
- ERLHOFF, Michael (2009): Designtheorie und Designforschung. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag
- FEIREISS, Kristin (Hrsg.) (1992): Gustav Peichel, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften
- FLEISHER, Alan; IVINO, Paul (2012): Classic Hits – New York's pioneering Subway Graffiti Writers, Årsta, Sweden: Dokument Press
- FREEMAN, Richard (1966): Graffiti, London: Hutchinson
- FRIETSCH, Ute; ROGGE, Jörg (2013): Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch, Bielefeld: transscript
- GANTER, Christoph (2013): Graffiti Scholl, der Weg zum eigenen Style, München: Prestel
- GARRUCCI, Raphael (1856): Graffiti de Pompei: Inscriptions et gravures tracées au stylet, Paris: Benjamin, Duprat
- GASTMAN, Roger (2016): Wall Writers – Graffiti in ist innocence, Berkeley CA: Gingko Press
- GASTMAN, Roger, NEELON, Caleb (2010): The History of American Graffiti, New York: Harper Design
- GLASER, Katja (2017) Street Art und neue Medien, Bielefeld: transcript
- GLASMEIER, Michael (2004): Der Ausstellungskatalog – Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln: Verlon Verlag
- GLEINIGER, Andrea, VRACHLIOTIS (2008): Simulation – Präsentationstechnik und Erkenntnisinstrument, Basel: Birkhäuser
- GOTTLIEB, Lisa (2008) Graffiti Art Styles, A Classification System and Theoretical Analysis, Jefferson-North Carolina: McFarland

- GRUEN, John (1991): Keith Haring: The Authorized Biography, New York: Fireside
- GUDERIAN, Claudia (2004): Die Couch in der Psychologie – Geschichte und Gegenwart von Setting und Raum, Stuttgart: Kohlhammer
- HAMANN, Richard (1935): Geschichte der Kunst, Berlin: Verlag von Th. Knaur
- HAUF, Yvonne (2016): Street Art urban Art, Yvonne Hauf, Der Weg von illegalen Graffiti und legalen Murals, Hamburg: Kovac, Dr. Verlag
- HECOX, Arthur W (2012): Boxcar Art - Originaltext von 1908, in Mostly True, Bill Daniels (Hrsg.), Portland - Oregon: Microcosm Publishing
- HENNING, Karl (2005): NOFITTI 2005: Erster Internationaler Anti-Graffiti-Kongress, Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin
- HESS, Barbara (2017): Gehen, sehen, (nicht) verstehen; in Der urbane Kongress, Kay von Keitz, Markus Ambach (Hrsg.), Köln: Weinand
- HOEKSTRA, Froukje, EINS, Stefan (1992): Coming from the Subway. New York Graffiti Art: Geschichte und Entwicklung einer aussergewöhnlichen Bewegung, Erlangen: Karl Müller Verlag
- HOFMANN, Katja (2013): Ausstellungen als Wissensordnungen - Zur Transformation des Kunstbegriffs, Bielefeld: transcript
- HOLZBAUER, Ulrich (2010): Eventmanagement: Veranstaltungen professionell zum Erfolg führen, Berlin: Springer
- HUNDERTMARK, Christian (2003): The Art of Rebellion – World of Street Art, Corte Madera: Gingko Press
- HUNDERTMARK, Christian (2009): You have one new message, Meinaschaff: Publikat
- HUNTSCHA, Philipp Frederik (2017): Architekturführer der Werkstatt Baukultur Bonn, Der Bahnhofvorplatz Band 7, Berlin: Verlag Dreiviertelhaus
- HUTTER, Michael (2015): Vgl. Ernste Spiele Michael von Hutter, Paderborn: Wilhelm Fink
- JOHNSON, Philip (2003): Layout: Philip Johnson In Conversation With Rem Koolhaas And Hans Ulrich Obrist, Köln: Walther König, Köln

- KENZLER, Markus (2012): Der Blick in die andere Welt - Einflüsse Lateinamerikas auf die Bildende Kunst der DDR, Berlin: LIT Verlag
- KIMVALL, Jacob (2014): The G-Word, Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti, Årsta, Sweden: Dokument Press
- KLAT, Wilhelm (2013): Soziale Normen und die Wohlfahrt einer Gesellschaft: Eine experimentell-ökonomische Studie zur Bedeutung von sozialen Normen für die Höhe und Verteilung der gesellschaftlichen Wohlfahrt, Hamburg: Diplomica
- KLEFISCH, Marco; SCABBIA, Alberto (1999): The Art and Life of Chaz Bojórquez, Bologna: Damian
- KLEIN, Naomi (2002): No Logo, Der Kampf der Global Players um Marktmacht, München: Riemann
- KREUZ, Armin (2018): Was Kinderzeichnungen erzählen - Kinder in ihrer Bildsprache verstehen, Dortmund: Verlag modernes lernen Borgmann
- KREUZER, Peter (1986): Das Graffiti Lexikon, München: Heyne
- LEWISOHN, Cedar (2011): Abstract Graffiti, London: Merrell Publishers Limited
- LOH, Hannes, VERLAN, Sascha (2002): 20 Jahre HipHop in Deutschland. 1980-2000, Innsbruck: Hannibal Verlag
- LOSIFIDIS, Kiriakos (2008): Mural Art Vol 1, Mainaschaff: Publikat
- LOSIFIDIS, Kiriakos (2009): Mural Art Vol 2, Mainaschaff: Publikat
- LOSIFIDIS, Kiriakos (2010): Mural Art Vol 3, Mainaschaff: Publikat
- LOVATA, T.R.; OLTON, E. (Hg.) (2015): Understanding Graffiti: Multidisciplinary Studies from Prehistory to the Present, New York: Routledge
- LUBIANO, Wahneema (1998): The House That Race Built: Original Essays by Toni Morrison, Angela Y. Davis, Cornel West, and Others on Black Americans and Politics in America Today, New York: Vintage Books
- MAGIDA, Václav (2007): CAP – Crew against People, Prague: Bigg Boss
- MANCO, Tristan (2004) Street Logos, London: Thames and Hudson

- Maridueña, Alain KET (2010): Graffiti Tattoo, Kings on Skin, on the Run, Berlin: From Here To Fame Publishing
- McLEER, Michael (2013): Skin Graf - Masters of Graffiti Tattoo, München: Prestel
- MONTAGUE, Sami (2009): Early New York Subway Graffiti 1973-1975, Photographs from Harlem, South Bronx, Times Square and Coney Island; New York, Buffalo Arts
- MÜLLER, Monja (2017): Reclaim the Streets! - Die Street-Art-Bewegung und die Rückforderung des öffentlichen Raumes, Norderstedt: BoD – Books on Demand
- MÜLLER-PHILIPPSOHN (2011): Graffiti und Street Art - Der versuch einer Differenzierung am Beispi einer kunsthistorischen Perspektive auf Shepard Faireys Obey-Kampagne; in Was ist Graffiti? Beuthan, Ralf; Smolarski, Pierre (Hrsg.), Würzburg: Königshausen und Neumann
- NAAR, Jon (2007): The Birth of Graffiti, München: Prestel
- NEUMANN, Renate (1986) Sprache und Theorie in der Blauen Eule Band 2, Essen: Verlag Die Blaue Eule
- NORTHOFF, Thomas (2005) Die Sprache an den Wänden, Wien: Löcker Verlag
- PATER, Ruben (2016) The Politics of Design: A (Not So) Global Manual for Visual Communication, Amsterdam: BIS Publishers B.V.
- PHILLIPS, Susan A. (1999): Wallbangin – Graffiti and Gangs in L.A., Chicago: The University of Chicago Press
- POWERS, Stephen (1999): The Art of Getting Over: Graffiti at the Millennium, New York: St. Martins Press
- PRICE, Emmett George (2005): Hip Hop Culture von Emmett George Price, Santa Barbara: ABC CLIO
- RAMIREZ, Andres (2015): Other Spaces, plural narratives of place in Berlin's SO 36, Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin
- REINECKE, Julia (2007): Street-Art Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz, Bielfeld: transcript
- REISNER, Robert (1967): Graffiti: Selected Scrawls From Bathroom Walls, New York: Parallax Publishing

- RICHTER, Melanie (2010): Eingangssituationen in deutschen Museen. Geschichtlich, analytisch und kritische Anmerkungen; in Museum revisited - Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel; Kurt Dröge; Detlef Hofmann (Hrsg.), Bielefeld: transcript
- ROSS, J.I. (Hg) (2016): Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, New York: Routledge
- SCHICH, Maximilian (2009): Rezeption und Tradierung als komplexes Netzwerk: der CENSUS und visuelle Dokumente zu den Thermen in Rom: Humboldt-Universität zu Berlin
- SCHIERZ, Sascha (2008): Wri(o)te: Graffiti, Cultural Criminology und Transgression in der Kontrollgesellschaft (unveröffentlicht, Dissertation), Wuppertal
- SIEGL Norbert (1995): Kommunikation am Klo. Graffiti von Frauen und Männern, Wien: Döcker
- SOMMER, Robert (1975): Street Art, New York: Links Books
- STAHL, Johannes (1990): Graffiti: zwischen Alltag und Ästhetik, München: scaneg
- STAHL, Johannes (2009): Street Art, Königswinter: h.f.ullmann
- STIBBE, Rosemarie (2009): Kostenmanagement - Methoden und Instrumente, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag
- THIEL, Axel (1995): Einführung in die Graffiti-Forschung, Vokabular der Graffiti-Forschung. - Teil 2, Teil 16 Beiträge zur Graffiti-Forschung, Kassel: Selbstverlag
- THOMPSON, Margo (2009): American Graffiti, New York: Parkstone Press International
- THURNHOFER, Hubert (2014): Die Kunstmarkt-Formel, Norderstedt: BoD Books on Demand
- TRIGGS, Teal (2010): Fanzines – The DIY Revolution, San Francisco: Chronical Books
- TRÖNDL, Martin, WARMERS, Julia (2011): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft - Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst, Bielefeld: transcript
- UGA - United Graffiti Writers INC. (1975): United Graffiti Writers, New York: Selbstverlag
- VAN TREECK, Bernhard (1995): Writer Lexikon – American Graffiti, Moers :Argon Edition
- VAN TREECK, Bernhard (1998): Graffiti Lexikon – Legale und illegale Malerei im Stadtbild, Berlin: Schwarzkopf + Schwarzkopf

- VIETH, Anne (2014): Addicted to Walls – Zeitgenössische Wandarbeiten im Ausstellungsraum, München: Schreiber
- VOSS, Julia (2015): Hinter weissen Wänden, Leipzig: Merve
- W.LEE (1999) Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's, Oakland: The Regents of the University of California Press
- WACHSMUTH, Nikola, GLÄSER, Heike (2013): Editorial, Design – Magazingestaltung: Der Leitfaden für Grafiker und Journalisten, von Nikola Wachsmuth, Heike Gläser
- WACLAWEK, Anna (2011): Graffiti and Street Art, London: Thames and Hudson
- WEEBER, Karl-Wilhelm (2003): Decius war hier: Das Beste aus der römischen Graffiti-Szene
- WENZEL, Jacob (1992): Ort des Dialogs - Vorwort des Geschäftsführer; in Gustav Peichel, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, von Kristin Feireiss (Hrsg.), Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften
- WERTHAM, Frederic (1976): The world of fanzines: a special form of communication, Carbondale: Southern Illinois University Press
- WITTMANN, Ole (2017): Tattoos in der Kunst: Materialität - Motive – Rezeption, Berlin: Reimer, Dietrich
- ZAPPATERRA, Yolanda (2007): Editorial Design, München: Stiebner Verlag ZEIGER,
- Mimi (2006) Museen heute - Neue Häuser für die Kunst, München: Knesebeck

Magazine

- BACKJUMPS (1993): Tellegen, Boris „Delta Stayle Message“ in Backjumps Nr.2; Nabi, Adrian (Hrsg), Berlin: Selbstverlag
- GARAGE MAGAZIN (2007): Interview mit Robert Yager, Ausgabe 11 Januar
- GRAFFITI ART - Le magazine de l'art contemporain urbain (2011): Interview mit Boris Tellegen, Ausgabe 14, Paris: ABC LIV
- GRAFFITI MAGAZIN (2006): Die I Love You Crew im Interview, Ausgabe 4, Köln
- GRAFFITI MAGAZIN (2014): Nr.19, Köln

- GRAFFZOO ISSUE (2008): Garage Magazin (Hrsg.), Pavia in Italien
- GÜTERZUG (2010): De gustibus est disputandum, Köln: Beerbird Press
- NEONGRAU (2017): Interview Slayer, Ausgabe 5, köln Babak Soltani (Hrsg.)
- OVERSTREET, Martina (2008): Clique - Graffiti Magazine, Prag: BJ Top, s.r.o.
- UNDERGROUND PRODUCTIONS (2008): „An Interview with Ador“ in: Underground Productions, Nr. 39, Årsta, Sweden: Dokument Press
- UNDERGROUND PRODUCTIONS (2008): Jakob Kimvall „Artikel The Holy Grail of Freeform Graf“ in: Underground Productions, Nr. 39, Årsta, Sweden: Dokument Press
- UNDERGROUND PRODUCTIONS (2011): Tobia Barenthin Lindblad „Taht’s HIV – He’s crazy!“ in: Underground Productions, Nr. 44, Årsta, Sweden: Dokument Press
- Artikel
- CALLICUT, James W.; (Hrsg.) Daniel J. Monti (1994): Buchrezension - Gangs: The Origins and Impact of Contemporary Youth Gangs in the United State, Texas at Arlington, The Journal of Sociology & Social Welfare: Vol.21: Iss.4, Article 12
- CROSON, Rachel (2002): Why and How to experimet: Methodologies from experimental Economics, Illinois: University of Illinois Law Review
- FERAL, Daniel (2013) Lo down Nr. 86 mai/ Juni, Berlin
- GOLDSTEIN, Richard (1980): "In praise of graffiti“ in The Village Voice, 24-30 December, New York
- JANSEN, Gregor (2010): Innere Werte. Vom Eindruck zum Ausdruck, in: A.C. Ottjörg Deskxistence, Bielefeld, Kerber Verlag
- MERKEL, Jayne (2002): Vgl. The Museum as Artifact, Washington: The Woodrow Wilson International Center for Scholars
- PEEZ, Georg (2011) Kinder kritzeln, zeichnen und malen – Warum eigentlich? Von der Welt- und Selbsterkundung, in: Forschung Frankfurt, Heft 2, 45-48.
- PEEZ, Georg (2014): Von der Schmier-Bewegung zu Punkt und Linie, in: Grundschule KUNST, Heft 57

LINKS

- <http://baukultur-bonn.de/tag/bonner-loch> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <http://buro-os.com/cities-on-the-move-london/> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <http://dismaland.co.uk/> (letzter Abruf: 22.11.2016)
- <http://getting-up.org/de/2002/04/getting-up-im-freiraum/> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <http://graffitolog.blogspot.com/> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <http://heavenmeetsearth.de/street-art-im-kloster/> (letzter Abruf: 20.06.2018)
- <http://kuenstler-in-hessen.de/portfolio/287/> (letzter Abruf: 12.06.2018)
- <http://n.blogspot.de/?p%3D163&paged=33>(letzter Abruf: 10.06.2018)
- <http://streetart.today/2014/04/15/typograffiti-1-the-birth-of-style/> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <http://unlockfair.com> (letzter Abruf: 14.05.2018)
- <http://urbanshit.de/cityleaks-festival-2013-urban-hacking-academy> (letzter Abruf: 20.06.2018)
- <http://viralart.vandalog.com/read/chapter/the-soul-artists/> (letzter Abruf: 20.06.2018)
- <http://www.artadoo.com/en/display/artist/name/dare-sigi-von-koeding/id/72503>
(letzter Abruf: 14.05.2018)
- <http://www.artfacts.net/de/kuenstler/loomit-8139/profil.html> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <http://www.bundeskunsthalle.de/veranstaltungen/vermietungeneventlocation.html>
(letzter Abruf: 13.05.2018)
- http://www.ces53.com/CES53/?page_id=9 (letzter Abruf: 08.06.2018)
- <http://www.deltainc.nl> (letzter Abruf: 13.05.2018)
- <http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/HeinzStreetArt.pdf> (letzter Abruf: 10.05.2018)
- <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/bundeskunsthalle-bonn-von-tiefpunkt-zu-tiefpunkt-11797790-p2.html> (letzter Abruf: 14.05.2018)
- <http://www.general-anzeiger-bonn.de/bonn/Tristesse-im-Herzen-der-Stadt-article724309.html>
(letzter Abruf: 10.05.2018)
- <http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/bonn/Robert-Fleck-Wir-haben-einen-Bildungsauftrag-article15322.html> (letzter Abruf: 02.02.2018)
- http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/pdf/buch_image15_themenheft.pdf
(letzter Abruf: 22.12.2017)
- <http://www.graffitieuropa.org/> 25.09.2018 (letzter Abruf: 03.05.2018)
- <http://www.graffitieuropa.org/institut1.htm> (letzter Abruf: 05.04.2018)

- <http://www.graffitieuropa.org/kongress1.htm> (letzter Abruf: 20.06.2018)
- <http://www.marshall-art.ch/dare> (letzter Abruf: 03.04.2018)
- <http://www.mzee.com/forum/threads/podiumsdiskussion-in-koeln.194365/>
(letzter Abruf: 14.05.2018)
- <http://www.obeygiant.com/> (letzter Abruf: 02.05.2018)
- http://www.raab-galerie.de/Pages_de/biographie.php?aid=17640&%20titel=Neon
(letzter Abruf: 14.04.2018)
- <http://www.sensor-wiesbaden.de/wiesbadener-exportschlager-graffiti-internationales-festival-bringt-beste-sprayer-zum-bruckenkopf/> (letzter Abruf: 14.05.2018)
- <http://www.taz.de/!614525/> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <http://www.urbangrassroots.net/downloads/pressemappe.pdf> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <http://www.writingneon.de/reflection/startereflection.htm> (letzter Abruf: 22.04.2018)
- <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/08/09/specials/basquiat-mag.html?mcubz=1> (William Wilson von der The Los Angeles Times, Artikel „New Art, New Money“ von Cathleen McGuigan, February 10, 1985) (letzter Abruf: 11.03.2018)
- <https://berlingraffiti.de/2014/04/08/graffiti-kongress-2014/> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <https://blog.koelntourismus.de/arts-culture/cityleaks-urban-art-touren/> (letzter Abruf: 14.04.2018)
- <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/312004/umfrage/wechselkurs-des-us-dollars-gegenueber-der-d-mark/> (letzter Abruf: 11.05.2018)
- <https://drive.google.com/file/d/1M4em8RXHmwL1dzlw0q5Pk2q47IQSRzOy/view>
(letzter Abruf: 05.04.2018)
- <https://hart.amsterdam/nl/page/51760/galerie-yaki-kornblit-widerspruechliche-Angaben-hier-1981>
(letzter Abruf: 14.05.2018)
- <https://historischegraffiti.wordpress.com/impressum/> (letzter Abruf: 05.04.2018)
- <https://issuu.com/berlingraffiti/docs/graffiti-kongress-2014-flyer> (letzter Abruf: 14.05.2018)
- https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/20_jahre_grundsteinlegung_bundeskunsthalle_bonn_oder_berlin?nav_id=100
(letzter Abruf: 22.12.2017)
- <https://www.archaeologie-online.de/nachrichten/neudatierung-von-hoehlenmalereien-spanische-steinzeitkunst-aelter-als-gedacht-2058/> (letzter Abruf: 05.05.2018)
- <https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/bundeskunsthall-of-fame.html>
(Abruf: 11.03.2018)
- <https://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/bundeskunsthall-of-fame.html>
(letzter Abruf: 17.04.2018)

- <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/barr-alfred-h-1902-1981-jr-cubism-and-5388669-details.aspx> (letzter Abruf: 22.12.2017)
- <https://www.colab-gallery.com/de/335/Neon> (letzter Abruf: 14.05.2018)
- https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_7# (letzter Abruf: 04.03.2018)
- <https://www.fatcap.com/article/interview-ces53.html> (letzter Abruf: 11.05.2018)
- <https://www.graffiti.org/> (letzter Abruf: 16.06.2018)
- https://www.graffiti.org/axel/axel_4.html (letzter Abruf: 05.06.2018)
- https://www.graffiti.org/streaks/freight_monikers_1.html <https://www.graffiti-lobby-berlin.de/78.html> (letzter Abruf: 16.06.2018)
- <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4213> (letzter Abruf: 04.04.2018)
- https://www.morphomata.uni-koeln.de/site/assets/files/2125/130326_ikm-plakat-grafficity_01.pdf (letzter Abruf: 03.07.2018)
- <https://www.mutualart.com/Article/-New-York-New-Wave-/C127DE8F9FAD8B59> (Glenn O'Brien, in: Artforum Inc. Mar 2003, (letzter Abruf: 22.03.2018)
- https://www.ns-dokuzentrum-muenchen.de/fileadmin/user_upload/05_veranstaltungen/2017/02/Historische_Graffiti_Programmflyer.pdf (letzter Abruf: 14.05.2018)
- <https://www.nytimes.com/1983/01/08/arts/new-museum-given-home-in-soho.html> (Brenson, Michael "New Museum Given Home In Soho", letzter Abruf: 22.03.2018)
- <https://www.thebridgesofgraffiti.com> (letzter Abruf: 16.03.2018)
- https://www.voelklingerhuetten.org/fileadmin/allgemein_huetten/Flyer_und_PDFs/2017/UrbanArt_RV/UrbanArt-17_Ringvorlesung_Flyer_Screen06.pdf (letzter Abruf: 14.05.2018)
- https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infonline_nt/boulevard_nt/article107266629/Robert-Fleck-verlaesst-Bundeskunsthalle.html & bzw. gleicher Artikel (letzter Abruf: 14.05.2018)
- <http://www.aachener-zeitung.de/news/kultur/bundeskunsthalle-verliert-intendanten-robert-fleck-verlaesst-bonn-1.424572> (letzter Abruf: 16.07.2018)
- http://www.addictgalerie.com/lng_FR_srub_21_idc_16-biographie.html (letzter Abruf: 14.05.2018)
- <http://www.ottjoerg.de/deskistence-de-DE/desktops-im-druck> (letzter Abruf: 14.05.2018)

12. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Diverse (Gang-)Graffiti an einer Hausfassade, Chicago 1973 (Foto: John H.White)

(Zugriff: 16.09.2018)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/GRAFFITI_ON_A_WALL_IN_CHICAGO._SUCH_WRITING_HAS_ADVANCED_AND_BECOME_AN_ART_FORM%2C_PARTICULARLY_IN_METROPOLITAN_AREAS...._-_NARA_-_556232.jpg/John H.White, 1945-, Photographer / Mai 1973

Abb. 2: Erste typische Pieces im Graffiti-Writing, New York 1973 (Foto: Jim Pickerell)

(Zugriff: 16.09.2018)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GRAFFITI_ON_A_SUBWAY_CAR_ON_THE_LEXINGTON_AVENUE_LINE_IN_NEW_YORK_CITY._IN_1973_TRANSIT_AUTHORITY_POLICE_ARRESTED..._-_NARA_-_556811.jpg

Abb. 3: PILL 137 - New York, 1973 Quelle: the birth of graffiti, Jon Naar, Prestel, 2007, Seite 105

Abb. 4: SAK - Köln, 2017 Foto: Gretzki

Abb. 5: GEER! - Rhein-Ruhrgebiet, 2008, Quelle: TAJ – Crew Jubiläums Buch, Seite 74

Abb. 6: Toy-Style, Sok CSV Crew, Köln 2018 (Foto: Gretzki)

Abb. 7: Detailaufnahme, übersprühte Konturen (Foto: Gretzki)

Abb. 8: Detailaufnahme, Farbläufer, die sogenannten Drips (Foto: Gretzki)

Abb. 9: Crew Piece von CAP mit Character, Seite 58,

Graffiti Magazin CLIQUE aus Prag, Ausgabe Nr. 1, 2007

Abb. 10: CAP Crew Piece von Blezel

<http://crewagainstpeople.org/index.php?/project/cap-2005-2008/>

Abb. 11: Ein Panel von Apolo auf einem belgischen Personenzug

http://2.bp.blogspot.com/_G3dSFRyIhRk/SnyIcfZqY8I/AAAAAAAAAFGo/-3Vx-xlipX8/s400/apollo.jpg

Abb. 12: Ebd.

https://2.bp.blogspot.com/_G3dSFRyIhRk/S5J1ZTds6YI/AAAAAAAAAIoc/90d-p89oKoc/s400/CREAM.jpg

Abb. 13: Ein Panel von Hiv auf einem schwedischen Personenzug, Abb. X HIV / Helsinki

<https://www.graffiti.org/endstation/lay-ups/sl/sl7/sl-hiv.jpg>

Abb. 14: Ein typischer Old School / Simple-Style von Bando in Paris

<https://www.fatcap.com/graffiti/57716-bando-paris.html>

Abb. 15: Wandbild von Fuzi UV-TPK, im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 16a: Alfred H.Barr Grafikvorlage

<http://johnnyholland.org/wp-content/uploads/poster.jpg8>

Abb. 16b: Pfeilergänzungen Edward Tufte (selbstgeneriert Gretzki)

Abb. 16 c: Original Buchcover zur Ausstellung Cubism and Abstract Art im MoMA, 1936

Abb. 17: Feral Diagram 2.0, Postergestaltung anlässlich der Ausstellung Pantheon:

A History of Art from the Streets of NYC im Jahr 2011

Abb. 18: Fashion Moda, New York 1980

<http://nycma.lunaimaging.com/luna/servlet>

Abb. 19: Fashion Moda, New York 1981 American Graffiti Buch

Abb. 20-22: Nassauischen Kunstverein Wiesbaden e.V.; Ausstellung An der Wand -Graffiti zwischen Anarchie und Galerie statt, 1989 (Fotos: Johannes Stahl)

Abb. 23: Backjumps Cover, Ausgabe 1, 1994 (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 24: Backjumps Cover, Collectors Issue, #001, 2001 (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 25: Backjumps Poster, 2003 (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 26: City of Name, Initiatoren Zast und Akim 2005

Die ‚City of Names‘ vor dem Bethanien beim BackjumpsFestival Berlin 2005

<http://www.wiseup.de/artikel-cityofnames.html>

http://www.bmwguggenheimlab.org/component/calendar/event/thomas-bratzke-city-of-names?instance_id=1254

<http://just.blogspot.de/2006/12/24/backjumps-3/> <https://www.carolinwachter.com/> hat dieses Foto gemacht

Abb. 27: Dismaland Map

https://i.guim.co.uk/img/media/2076f7b5ba2f52f25b5af6fea2bd28af3375873a/0_0_2413_173

<3/master/2413.jpg?w=1920&q=85&auto=format&sharp=10&s=3f08f3e8dc64cee66a53bb09a5795b21DATUM>

Abb. 28: Hyuro

<https://i.pinimg.com/originals/62/8d/92/628d92f8d5c5b9259075423a7ff690fc.jpg>

Abb. 29: Ausstellungsansicht vom Boulevard, Karl Lagerfeld – Modemethode 2015 (Foto: Gretzki)

Abb. 30: Foto-Tapete, Detail Bordstein und Asphalt (Foto: Julius Schmiedel)

Abb. 31: Wall-Street-Meeting 2000 Wiesbaden (Foto: Gretzki)

Abb. 32: Wall-Street-Meeting 2000 Wiesbaden (Foto: Gretzki)

Abb. 33: Original Flyer der BREAK DA RULES Jam

Abb. 34: Bundeskunsthalle in Bonn 2020 (Foto: Gretzki)

Abb. 35 Werbetafel U-Bahnstation Heussallee/ Museumsmeile: vorher – nachher (Foto: Gretzki)

Abb. 36: Werbetafel U-Bahnstation Heussallee/ Museumsmeile: vorher – nachher (Foto: Gretzki)

Abb. 37: Videostills: Name dropping

Abb. 38: EXPRESS Bonn, Schlagzeilen 26. und 27. November (Zeitungen Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 39: LED Screen auf dem Vorplatz, Kundenstoper im Foyer (Foto: Gretzki)

Abb. 40: Kundenstoper im Foyer (Foto: Gretzki)

Abb. 41: Offizielles CI-Artwork für Infoscreens, Infoflyer, Plakatanschlag uvm.

Abb. 42: Raumplan der Bundeskunsthalle mit der Darstellung der verschiedenen Ausstellungsbereiche

Abb. 43: Darstellung des Laufwegs der Besucher

Abb. 44: offizieller Programmfolder zur BundeskunstHall of Fame

Abb. 45: offizieller Programmfolder zur BundeskunstHall of Fame

Abb. 46: Flyer zur Eröffnung / Thursday_Late_Art (Vorder- und Rückseite)

Abb. 47: Performance von Moses & Taps™ bei der Eröffnung (Foto: Stallkamp)

Abb. 48: Impressionen von der Eröffnung (Foto: Stallkamp)

Abb. 48: Impressionen von der Eröffnung (Foto: Stallkamp)

Abb. 50: Impressionen von der Eröffnung (Foto: Gretzki)

Abb. 51: Impressionen von der Eröffnung (Foto: Stallkamp)

Abb. 52: Filmplakat Hello My Name is German Graffiti

Abb. 53: Workshop, Lights on Graffiti (Foto: Gretzki)

Abb. 54: Fuzi, Tattoo Session (Foto: Gretzki)

Abb. 55: Lesen lernen im Bonner Loch mit Gigo Propaganda (Foto: Gretzki)

Abb. 56: Workshop-Wand (Foto: Gretzki)

Abb. 57: Workshop-Werkstatt (Foto: Gretzki)

Abb. 58: Siebdruckmotiv Sir Cornetto wurde von Nicolas Barrome

Abb. 59: Aida Gómez, JOY IS HERE im Ein- und Ausgangsbereich der BundeskunstHall of Fame
(Foto: Schweikert)

Abb. 60: Aris, Tusche auf Papier (Foto: Aris)

Abb. 61: Aris, typisches Aris-Motiv auf einem Güterzug (Fotodokumentation - Showroom)

Abb. 62: Wandbild im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 63: Haarlem aan de Berlagelaan (Foto: Boris Tellegen)

Abb. 64: Graffiti auf einem Güterzug (Foto: Gretzki)

Abb. 65: Boris Tellegen im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 66: Illustration von Daniel K. Sparkes aka Mudwig (Quelle: Daniel K. Sparkes)

Abb. 67, 68: Billboard (ohne Titel) Daniel K. Sparkes aka Mudwig (Foto: K. Sparkes)

Abb. 69: Daniel K. Sparkes aka Mudwig im Boulevard (Foto: Mlynek)

Abb. 70: Felipe Pantone, Chromadynamica Dimensional,
Mesa Contemporary Arts Museum (Foto: FPSTUDIO)

Abb. 71: Felipe Pantone im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 72: Fuzi, Sticker (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 73: Fuzi Top2Bottom auf einem Güterzug in Köln (Foto: Hahn)

Abb. 74: Honet Wandbild im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 75: Hyuro im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 76: JEANSPEZIAL im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Mlynek)

Abb. 77: Erosie im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 78: Erosie, Köln 2015 (Foto: Gretzki)

Abb. 79a, 79b: Lucy McLauchlan in der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 80: Tika im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 81: Il-Jin Atem Choi im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 82: Il-Jin Atem Choi, Wandarbeit 2016 (Foto: Choi)

Abb. 83: Gigo Propagandas Porträtwand im Foyer der Bundeskunsthalle (Ausschnitt),
© Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn 2016
(Foto: Karla Stretz)

Abb. 84: Foto; Just Boris Niehaus, Berlin (Foto: Niehaus)

Abb. 85: Just Boris Niehaus, Berlin 2012 Videostill: ADRN, Berlin Alexanderplatz 2012,
<https://vimeo.com/48866778> via <http://www.ekosystem.org/photo/934231>

Abb. 86: Just Boris Niehaus während der Vorbereitungen zur Finissage (Foto: Pussel)

Abb. 87: Just Boris Niehaus im Boulevard der BundeskunstHall of Fame 2015 (Foto: Gretzki)

Abb. 88: Moses & TapsTM, Poster Edition (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 89: Moses & TapsTM, QUINTA ESSENTIA, Videostills (Vimeo)

Abb. 90: Kai „Semor“ Niederhausen (Foto: Niederhausen)

Abb. 91: Now INF Crew anomy, im Showroom 2015 (Foto: Gretzki)

Abb. 92: INF Crew, im Boulevard 2015 (Foto: Mlynek)

Abb. 93: OZ im Showroom der Bundeskunsthalle of Fame (Foto: Gretzki)

Abb. 94: i LOVE U, Panel auf einem Güterzug, 2012 (Foto: Gretzki)

Abb. 95: Barto, 2003 (Foto: Gretzki)

Abb. 96: Loof Panel auf einem Personenzug, 2004

Abb. 97: Tobis Hahn, Marker Zeichnung im Boulevard (Foto: Hahn)

Abb. 98: Hobo Zeichnung auf einem Güterzug (Foto: Güterzug Magazin)

Abb. 99: Behave auf einem Personenzug (Foto: INF Crew)

Abb. 100: Behave, INF – Ist Nur Farbe im Boulevard (Foto: Ausstellungskatalog)

Abb. 102 - 103: Abbildungen aus dem INF Crew Buch zum 11jährigen Crew Jubiläum

Abb. 104: Shimo, Köln 2017

Abb. 105: Magazine; Daily Bombs (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 106: Magazine; Bonnansa (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 107: Magazine; Buff Stuff (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 108: Magazine; Beastie Boys (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 109: Doppelseite im Buff Stuff, Köln (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 110: Cover der Fanzines (Privatbesitz: Gretzki)

Abb. 111: Diverse Doppelseiten der Fanzines (Privatbesitz: Gretzki)

- Abb. 112: VOGUE Spezialausgabe zur Ausstellung Modemethode von Karl Lagerfeld
(Privatbesitz: Gretzki)
- Abb. 113: Cover des Ausstellungskatalogs (Privatbesitz: Gretzki)
- Abb. 114: Einladungsflyer zur Katalog-Release (Privatbesitz: Gretzki)
- Abb. 115: Live Painting im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Mlynek)
- Abb. 116: Ein Kind malt auf eine Wand, 2018 (Foto: Gretzki)
- Abb. 117: Kinder-Kreidezeichnungen auf einem Gehweg, 2018 (Foto: Gretzki)
- Abb. 118: A.C. Ottjörqs Projekt Deskxistence, Tiefdruck auf Büttenpapier 55 x 125 cm,
Bethunia Schule, -Hamas Ramallah
(Aus A.C. Ottjörg Deskxistence, Bielefeld, Kerber Verlag, Seite 58.)
- Abb. 119 - 120: Wanggestaltung von Aida Gómez, (Foto: Gretzki)
- Abb. 121 - 123: Aida Gómez, JOY IS HERE im Ein- und Ausgangsbereich (Foto: Mlynek)
- Abb. 124 - 125: Klangfiguren, Apro.Map in der BundeskunstHall of Fame (Foto: Stallkamp)
- Abb. 126: Die Buchstaben A, B, und C, Prinzip der Installation Apro.Map (Grafik: Gretzki)
- Abb. 127: Kai Semor Niederhausen in der Hall of Fame im Dedicated Stores in Köln (Foto: Gretzki)
- Abb. 128: KREEK im Boulevard der BundeskunstHall of Fame (Foto: Gretzki)
- Abb. 129: KREEK Detailaufnahme (Foto: Höh, bzw. Klangfiguren)
- Abb. 130: KREEK Detailaufnahme (Foto: Stallkamp)
- Abb. 131: Offizielle Logo / Wortmarke der BundkunstHALL of Fame (Idee & Umsetzung: Gretzki)
- Abb. 132: Hall of Fame in East Harlem in New York, 1998 (Foto: Gretzki)
- Abb. 133: Hall of ame Wiesbaden, 2000 (Foto: Gretzki)
- Abb. 134: Hall of ame Dubli, Schwimbad, 2004 (Foto: Gretzki)
- Abb. 135 - 136: RIP Installation (Foto: Gretzki)
- Abb. 137, 138: RIP Installation, Detailaufnahme, Trinitatiskirche 2010 (Foto: Gretzki)
- Abb. 139: Die HACF Crew bei einer Live-Action, Das Foto der Aktion wurde exklusiv
für die Installation RIP zur Verfügung gestellt. (Foto: HACF Crew)
- Abb. 140: Detailansicht der Installation RIP (Foto: Gretzki)

Sämtliche Bildrechte wurden nach bestem Wissen und Gewissen geklärt. Wo doch noch etwas nachvollziehbar übersehen wurde, bitten wir an den Autor heranzutreten. Alle Bildrechte wurden mit den Urhebern geklärt und besprochen, andernfalls wurden die Bilder unter Berücksichtigung des § 51 des Urheberrechtsgesetzes als Zitat, bzw. als Bildzitat zu wissenschaftlichen oder historischen Forschungszwecken genutzt.

13. Experteninterviews

Für eine qualitative Forschung mit nicht narrativen Interviews eignet sich die Analysemethode einer einfachen Befragung per E-Mail.³⁰⁰ Zur Befragung wurden teilnehmende Experten und Künstler folgende Fragen gestellt. Die Antworten sind nicht lektoriert und stammen aus dem Mai 2018.

- Wurde die Writer-Szene angemessen und umfangreich repräsentiert?
- Welcher Stil (Writing-Style), oder welches Genre (z.B. Trainwriting, Street Art etc.) wurde eventuell unterrepräsentiert?
- Wurde Deine persönliche Arbeit/ Mitwirken angemessen präsentiert? (...im Rahmen des Rundgang-Expertengespräch)
- Was wurde aus Deiner Sicht besonders gut, oder schlecht umgesetzt?
- Konntest Du einen nachhaltigen positiven Effekt auf die Graffiti- und Street Art Szene wahrnehmen?

³⁰⁰ Die Auswertung der Feedbackantworten erfolgte anschließend reinqualitativ, auf eine semiotisch-narrativen Analyse, wie es in den Sozial und Kommunikationswissenschaften üblich ist, wurde hier verzichtet. Der Analyse von gemeinsamen Strukturen der Bedeutungskonstitution wurde nicht nachgegangen, die Meinungen der einzelnen Expertisen dienten als Bestätigung für die Annahmen in den Hypothesen.

Dr. Johannes Stahl

Wurde die Writer-Szene angemessen und umfangreich repräsentiert?

Sie wurde vor allem in ihrer Vielfalt und als Feld deutlich, markiert auch durch Positionen, die nicht im dogmatischen Zentrum stehen, sondern am kreativen Rand. Welcher Stil (Writing-Style), oder welches Genre (z.B. Trainwriting, Street Art etc.) wurde eventuell unterrepräsentiert?

Welcher Stil (Writing-Style), oder welches Genre (z.B. Trainwriting, Street Art etc.) wurde eventuell unterrepräsentiert?

Die politische Inschrift, die oft ohne großes Nachdenken über eine ausgefeilte Form entsteht. Wenn man Street art von der Straße bzw. dem öffentlichen Raum her definiert, wäre sie in der KAH unterrepräsentiert. Glücklicherweise gibt es einige Ansätze, die sie von ihrer Eventbezogenheit oder gar dem Kunstmarkt her definiert. Da ist die KAH goldrichtig.

Wurde Deine persönliche Arbeit/ Mitwirken angemessen präsentiert? (...im Rahmen des Rundgang-Expertengespräch)

Unbedingt ja.

Was wurde aus Deiner Sicht besonders gut, oder schlecht umgesetzt?

Sehr positiv fand ich den Ansatz an der verblichenen Lagerfeld-Ausstellung; immerhin prägt eine Orientierung an solchen Modeheroen die Erwartungen mehr als beispielsweise die Architektur der Kunsthalle selbst es könnte. Sehr nachdenkenswert die Integration von Gigo, quasi als Medium. Die Mitmach- und Franchisesektion fand ich mit der Integration in die Ausstellung (Exit through ...) gelungen, auch wenn sie im Zusammenhang der sehr auf ihre geschützte Autonomie und kaum vermittelbare Verstecktheit gedachte Street Art eigentlich ein Widerspruch ist.

Konntest Du einen nachhaltigen positiven Effekt auf die Graffiti- und Street Art Szene wahrnehmen?

Dazu fehlen mir tiefere Einblicke. Für einen engeren Kreis mittelbar Beteiligter kann ich das bestätigen.

I Love You Crew / BNote

Wurde die Writer-Szene angemessen und umfangreich repräsentiert?

die frage ist schwer zu beantworten. jeder writer hat andere vorlieben. der eine hätte gerne nur trainwriting (und das nur in einem bestimmten stil) und der andere hätte gerne viel mehr "umgängliches" graffiti gesehen. das bunte schöne, das man zu höchstpreisen wieder verkaufen kann. ... es war ein guter rundumschlag. ein guter kompromiss.

aus meiner persönlichen sicht (die allerdings für eine öffentliche ausstellung nicht wirklich zu werten ist) wurde das „echte“ writing zu wenig dargestellt. meine interpretation einer ausstellung wäre eher eine mischung aus „dirty hands“ „dortmund 93-95“ und ähnlichen sachen gewesen. nur hardcore. nur illegal. ... darauf aufbauen, dann kurz beleuchten, wie sich dieses graffiti dann in die heutigen strömungen verformt hat.

Welcher Stil (Writing-Style), oder welches Genre (z.B. Trainwriting, Street Art etc.) wurde eventuell unterrepräsentiert?

habe ich im absatz drüber eigentlich schon beschrieben. ein bestimmter stil hat nicht gefehlt. manche sachen lassen sich ja auch nicht so gut in einem museum abbilden. allerdings hat mir die power des writings gefehlt. writing ist nicht nur ein honte piece oder ein modenjazz. writing ist nächtelang durchballern. mittags spotten, nachmittags racken und abends schonwieder den nächsten spot auschecken. diese power und diese harte anstrengung kam nicht so rüber. insgesamt war es eher eine seichte abbildung des graffiti. aber wie gesagt. in einem museum (und für das publikum) ist halt nicht alles möglich/machbar.

Wurde Deine persönliche Arbeit/ Mitwirken angemessen präsentiert? (...im Rahmen des Rundgang-Expertengespräch)

auf jeden fall. danke auch nochmal, dass wir da den nachmittag malen konnten. das hat sehr viel spass gemacht!!

Was wurde aus Deiner Sicht besonders gut, oder schlecht umgesetzt?

zum teil habe ich die frage schon oben beantwortet. was ich ein wenig schwierig fand, waren die verschiedenen aktionen an verschiedenen tagen. man hätte 3-4 mal eintritt zahlen müssen um an verschiedenen tagen die aktionen zu erleben. mir fällt spontan keine bessere lösung ein, allerdings haben so einige besucher pieces oder aktionen verpasst, die ein gesamtbild

komplettiert hätten.

Konntest Du einen nachhaltigen positiven Effekt auf die Graffiti- und Street Art Szene wahrnehmen?

nein. ausser, dass die 110 jungs einen zeitungsartikel bekamen, haben die meisten leute, mit denen ich geredet habe, eher dinge/kleinigkeiten kritisiert. die graffiti-szene ist engstirnig. ein graffiti fan möchte seinen „lieblingmaler“ nicht neben streetart ausgestellt sehen. oder andersrum. ... oder hardcore trainwriter sagen dann „warum war ich nicht dort vertreten? Ich male die meisten karren in der umgebung“ auf der anderen seite weiss genau dieser graffiti-maler, dass er auch garnicht diesen „fame“ in diesem museum mit diesem umfeld (zb. semor) haben möchte. Das meine ich nicht persönlich und nicht wertend. du kennst das ja. es wird sehr schnell und sehr stark abgegrenzt. und viel gehated. ... die berühmteren maler haben mit der ausstellung und ihren bildern ja auch geld verdient. dies ist sicherlich ein positiver effekt für diese maler. das stärkt das portfolio und lässt die preise der kunstwerke ansteigen. für die untergrundszene hatte es meiner meinung nach keinen effekt. weder positiv noch negativ.

Kai Semor Niederhaus

Wurde die Writer-Szene angemessen und umfangreich repräsentiert?

Ich denke, dass in der Art und Umfang die Szene gut representiert wurde. Klar geht bestimmt immer mehr, aber im Rahmen der Möglichkeiten wie Örtlichkeit und in de Museumskontext war das schon eine richtig schöne Ausstellung bzw. Performance. Perfekt mit der Betonoptik. Ich denke dir/euch ist ein positiver Einblick in die Szene gelungen. Legal und Illegal war gleichermaßen vertreten, sowie die einzelnen Stilarten.

Welcher Stil (Writing-Style), oder welches Genre (z.B. Trainwriting, Street Art etc.) wurde eventuell unterrepräsentiert?

Ich glaube das wenn was zu kurz kam, die Stencils/Stickers nicht so präsent waren. Aber das ist auch nicht unbedingt schlimm. Die Trainwritingszene wurde auch nicht so präsentiert, aber das ist ok. Ich denke man sollte das Thema nicht so ausschachten.

Wurde Deine persönliche Arbeit/ Mitwirken angemessen präsentiert? (...im Rahmen des Rundgang-Expertengespräch)

Vielen Dank nochmal dafür...ich war mega begeistert und fand die Zusammenarbeit mit den Klangfiguren großartig. Es war schön zu sehen, dass die Leute richtig Angst hatten, die Leinwand zu berühren und in die einzelnen Ebenen zu springen. Im nachhinein hätte ich gerne noch mehr gemacht, aber das war schon richtig geil.

Was wurde aus Deiner Sicht besonders gut, oder schlecht umgesetzt?

Ich glaube am Ende war es einfach eine schöne Ausstellung. Die stetige Veränderung auf manchen Flächen. Immer wieder neue Aktionen. Das wird den Besucher beeindruckt haben und ihr habt auf jeden Fall einen positiven Beitrag für die Writing-Szene geleistet, ohne euch oder das Thema zu verbiegen.

Konntest Du einen nachhaltigen positiven Effekt auf die Graffiti- und Street Art Szene wahrnehmen?

Die Besucher, egal ob mit oder ohne Graffiti-Background haben einigen Input erhalten. Selbst die in der Gesellschaft verpönte illegale Szene wurde gefeiert. Einpaar Jungs haben das nicht so ganz mit der Hall of Fame gerafft und dadurch gabs dann dumme Sprüche, weil ich mit einer Gruppe über das Barto gegangen bin. Aber wer lesen kann, ist klar im Vorteil. Rundum eine tolle Sache und ich hätte jederzeit wieder Bock auf sowas. Danke Allan, das ich Teil davon sein durfte!

Tobias Hahn

Wurde die Writer-Szene angemessen und umfangreich repräsentiert?

Jain - es wurden zwar fast alle Bereiche abgedeckt, es war jedoch ein eindeutiger Schwerpunkt auf "illustrativen/abstrakten" Arbeiten erkennbar. Tendenziell eher Arbeiten, die von einer breiten Masse konsumierbar sind. Mir war die "Straße" zu sehr unterrepräsentiert. Siehe auch Antwort 2.

Welcher Stil (Writing-Style), oder welches Genre (z.B. Trainwriting, Street Art etc.) wurde eventuell unterrepräsentiert?

Wie Du in der Frage schon andeutest, und wie ich oben schrieb: Trainwriting, Bombing, Tagging. Das Problem ist folgendes: wenn man die Wände mit Tags und Bombings füllt, diese dann aber nur der "Backdrop" für die eigentlichen Arbeiten der geladenen Künstler sind, degradiert man diese zum reinen schmückenden Beiwerk. Das finde ich schade und der Materie nicht gerecht.

Wurde Deine persönliche Arbeit/ Mitwirken angemessen präsentiert? (...im Rahmen des Rundgang-Expertengespräch)

Ich wusste im Vorfeld wofür ich eingeladen wurde, und war mir meiner Rolle als "namenloser" Statist bewusst - und zufrieden damit!

Was wurde aus Deiner Sicht besonders gut, oder schlecht umgesetzt?

Bis auf das oben erwähnte Ungleichgewicht habe ich die Organisation als durchweg gelungen empfunden.

Konntest Du einen nachhaltigen positiven Effekt auf die Graffiti- und Street Art Szene wahrnehmen?

Es kamen viele Menschen zusammen, die sich sonst eher selten über den Weg laufen. Ob aus sceneinternen Gründen, oder weil sie aus verschiedenen (künstlerischen) Bereichen kommen.

INF Crew

Wurde die Writer-Szene angemessen und umfangreich repräsentiert?

Aus meiner Sicht wurde die Writer-Szene angemessen repräsentiert. In dem Zusammenhang fand ich (zusätzlich) bemerkenswert, dass auch der Verstorbenen gedacht wurde; und dies sowohl in inhaltlicher als auch räumlicher sehr respektvoller Art und Weise.

Welcher Stil (Writing-Style), oder welches Genre (z.B. Trainwriting, Street Art etc.) wurde eventuell unterrepräsentiert?

Es wurde alles repräsentiert. Vielleicht hätte man dem Tagging, Streetbombing, Trainwriting neben der räumlich-visuellen Darstellung, die stattfand auch in einer inhaltlichen Auseinandersetzung oder Diskussion mehr Raum geben können? Letztendlich sind das die Genres, die stark polarisieren.

Wurde Deine persönliche Arbeit/ Mitwirken angemessen präsentiert? (...im Rahmen des Rundgang-Expertengespräch)

Meine Arbeit wurde angemessen präsentiert. Ich war darauf vorbereitet, dass meine Arbeit im Zuge der "Hall of Fame" Aktivitäten übermalt werden wird, trotzdem war das (kurzzeitig) schmerzlich.

Was wurde aus Deiner Sicht besonders gut, oder schlecht umgesetzt?

Ich halte die Ausstellungsanordnung für sehr gelungen. Besonders gut hat mir das zusätzliche Rahmenprogramm gefallen: Eröffnungsabend inklusive live Performance, Führungen durch die Kuratoren persönlich, Abschlussveranstaltung, die später folgende Abendveranstaltung zur Veröffentlichung des Kataloges und vieles mehr. Die Veranstaltung habe ich als sehr herzliches Projekt erlebt.

Konntest Du einen nachhaltigen positiven Effekt auf die Graffiti- und Street Art Szene wahrnehmen?

Ich stehe in Kontakt mit der Szene, die im Bereich des Writings vorrangig illegal agiert. Die Ausstellung wurde hier sehr kurz und sehr kontrovers diskutiert. Anschließend ging man wieder zur "Tagesordnung" über. Ich konnte keinen nachhaltigen positiven Effekt auf die gesamte Szene wahrnehmen. Einen positiven Effekt konnte ich nur bei Einzelnen aktiven Teilnehmern der Ausstellung beobachten.

Ill Gin Atem Choi

Wurde die Writer-Szene angemessen und umfangreich repräsentiert?

Ja.

Welcher Stil (Writing-Style), oder welches Genre (z.B. Trainwriting, Street Art etc.) wurde eventuell unterrepräsentiert?

ich persönlich hätte noch mehr Style-Writing Positionen (egal ob legal oder auf trains - hauptsache Buchstaben und Styles) gut gefunden - aber innerhalb jedes Genres eine "Meta" Position, die mehr als nur gutes Handwerk aufweist, sondern ein durchaus selbstreferentielles Verhältnis zum eigenen Genre.

Wurde Deine persönliche Arbeit/ Mitwirken angemessen präsentiert? (...im Rahmen des Rundgang-Expertengespräch)

Ja.

Was wurde aus Deiner Sicht besonders gut, oder schlecht umgesetzt?

der Hall of Fame Charakter kam sehr gut zum Vorschein

Konntest Du einen nachhaltigen positiven Effekt auf die Graffiti- und Street Art Szene wahrnehmen?

vielleicht regional durchaus positiv im Sinne von Vermittlungsarbeit - aber nach der Ausstellung ist vor der Ausstellung.... singuläre Kausalitäten sind so gut wie unmöglich festzustellen...

14. Glossar (aus dem Ausstellungskatalog)

Background	Gemalte Hintergrundfläche bei >Piece
Blackbook	Arbeits- oder Skizzenbuch
Caps	Sprühdosenaufsätze mit verschiedenen Düsenstärken
Charakter	figürliche Darstellung
Crew	Zusammenschluss Gleichgesinnter
3D-Graffiti	Plastische Buchstabendarstellung, die Tiefenwirkung kann durch gemalte Licht- und Schattenillusion erzielt. Meist ohne >Outlines
Drips	herunterlaufende Farbtropfen verursacht durch zu dick aufgetragene Farbe, wird auch als Stilelement angewendet
Fading	Verlauf zwischen zwei Farben
Fame	Bekanntheitsgrad, eines der zentralen Ziele in der Szene
Fill-in	Farbig ausgefüllte Innenflächen der Elemente beim >Piece oder >Throw Up bzw. deren Ausgestaltung
First-Line	erste gesprühte Linie(n) als Vorzeichnung (Kurzform von First Outline)
Fliesen	In der Street Art werden Fliesen in verschiedenen Größen und Kombinationen verwendet
Gatekeeper	Das Wort ist kein szenetypischer Begriff, es bezeichnet eine Person, die Zugang zu einer Szene oder einer Personengruppe herstellt
Hall of Fame	Öffentlicher oder halböffentlicher Raum, in dem Graffiti und Street-Art-Künstler legal arbeiten dürfen, bzw. ihre Arbeit geduldet wird
Highlight	Andeutung eines Lichteffekts mit einer hellen Farbe, meist in Weiß zur Verstärkung eines haptischen Eindrucks (Vgl. zur Malerei; Weißhöhungen)
Host	Ortskundiger/ortsansässiger Graffitikünstler, der oder die als Gastgeber fungieren oder eine Unterkunft für reisende Szenemitglieder zur Verfügung stellen, meist auf Freundschaftsbasis Local Ortskundiger/ortsansässiger Graffitikünstler
Marker	Stift in verschiedenen Variationen, mit schmalen und breiten Spitzen,

teilweise auch zum Selbstkonfektionieren mit verschiedenen Blockspitzen oder Farben, z.B. Tuschen, welche auf das UV-Licht der Sonne reagieren und erst dann sichtbar werden, auch Bremsflüssigkeit und Flüssigkeiten mit Säureanteil werden den Pigmenten beigemischt (je nach Hersteller auch z.B. Molotowmarker, usw. genannt)

Mural	Wandgemälde
Old School	allg. Bezeichnung für Klassiker in den ersten Graffiti-Epochen wie z.B. das New York Graffiti der 60er und 70er Jahre so wie die Entwicklungsphase der Graffiti in Europa in den 80er Jahren in Amsterdam, Paris, London und München
Outline	Umrandungen der farbig ausgefüllten Flächen
Outtake	Auszug einer Serie
Panel	Graffiti auf einem Zugwaggon unterhalb der Fenster
Paste Up	Street-Art-Arbeiten mit Farbe, Sprühfarbe oder Farbdruck auf Papier, die im öffentlichen Raum plakatiert werden
Patchworking	Arbeitsprozess in dem die Arbeitsschritte, anstatt in einer linearen Reihenfolge, komplex miteinander kombiniert werden
Piece	Großformatiges Graffiti-Bild mit ausgestalteten Buchstaben (Kurzform für ursprünglich Masterpiece)
Posing-Foto	szenetypisches Posieren vor dem fertig gestellten Bild
Second (Outline)	Umrandung des gesamten Schriftbildes, aussen entlang der >Outline, meist mit einer kontrastreichen Farbe
Sell-Out	„Ausverkauf“, die Übernahme von Trends aus den Subkulturen, um sie zu kommerziellen Zwecken auszubeuten
Sketch Battle	Wettkampf bei dem die beste Skizze gewinnt
Stencil	Sprühschablone, oft aus Pappe oder Kunststoff
Streetcredibility	Glaubwürdigkeit, Authentizität
Style	Stil, genretypische Gestaltung sowie Personalstil im >Writing
Tag	Signaturgraffiti bzw. Künstlername oder Pseudonym eines Graffiti >Writers
Throw-Up	Ein schnell ausgeführtes flächiges Buchstaben->Piece, meist

	zweifarbzig (Fill-In und Outline)
Trainbombing	Graffiti auf Zügen
Wholecar	Ganzseitig bemalter Eisenbahnwaggon
Writer	Graffiti-Künstler, die vorrangig ihren Künstlernamen aus Buchstabenkonstruktionen gestalten

15. Pressespiegel (Auswahl)

SEITE 32

BONNER KULTUR

Graffiti-Szene hält Einzug in die Kunsthalle



BONN. Wo in diesem Jahr „Modelfirst“ Karl Lagerfeld in der Bundeskunsthalle Quartier bezogen hatte, kann man sich derzeit auf alten Sofas lömmeln und den Werdegang eines Graffiti-Kunstwerks verfolgen. Noch bis zum kommenden Sonntag, 29. November, lockt die größte Indoor-Hall-of-Fame Deutschlands, die „BundeskunsthALL OF FAME“ mit Graffiti auf Museumswänden und Street Art im Ausstellungsraum. „Hall of Fame“ bezeichnet in der Graffiti- und Urban-Art-Szene legal bemaltene Wände, die immer wieder neu gestaltet werden können. Nach dem Prinzip „Die besten Bilder bleiben!“ kristallisiert sich im Laufe der Zeit heraus, welches Graffiti die längste Zeit überdauert und somit die größte Anerkennung findet. Diese eigene Dynamik der Subkultur, die einerseits von

KULTURTIPPS

Musik zur Marktzeit
Der Figuralchor Bonn gestaltet den ersten der diesjährigen Termine in der Konzertreihe „Musik zur Marktzeit“ am ersten Adventssamstag (28. November). Zu hören ist unter anderem Chormusik von Max Reger, Morten Lauridsen, Hans Leo Hasler und Johannes Brahms. Den Figuralchor leitet als Vertreter für Reiner Schühnen an diesem Tag Joachim Weller, der seit September Domkantor am Dom zu Speyer ist. Beginn ist um 12 Uhr in der Kirche St. Remigius. Der Eintritt ist frei. (r.)

Weihnachtskonzert
Ein ganz besonderes Weihnachtskonzert erwartet die Besucher der Kreuzkirche am Samstag, 28. November, um 20 Uhr mit dem A-cappella-Chor „BonnVoice“. Dabei will der Chor seine Zuschauer mitnehmen auf eine Reise durch die Weihnachtswelt. Dass es dabei nicht nur ruhige und traditionelle weihnachtliche Klänge gibt, weiß jeder, der „BonnVoice“ schon einmal erlebt hat. Mit wichtigen Choreografien, jazzigen und poppigen Klängen führen die 30 Sängerinnen und Sänger durch ihr Programm. Unter der Leitung von Tono Wissing wird in der ersten Hälfte die Adventszeit eingeleitet mit bekannten Weihnachtsliedern. Nach der Pause gibt es dann ein Wunschkonzert für die Besucher. Aus circa 20 Stücken darf jeder Besucher seine drei Lieblingsstücke auswählen. Die

wetternder Konkurrenz, aber auch von hohem Respekt vor den Werken anderer geprägt ist, spiegelt sich in jenem Prozess. Das Graffiti & Street Art Festival „BundeskunsthALL OF FAME“ lässt internationale Szenegrößen und Newcomer in der verlassenen Ausstellungsarchitektur im Sinne einer Jam-Session gemeinsam arbeiten und die Räume über einen Zeitraum von zehn Tagen neu gestalten. Der Fokus liegt dabei auf Street Art und Graffiti. In einem Show-Room werden Werke weiterer Künstler zu sehen sein, die nicht am Live-Prozess teilnehmen, unter anderem werden originale Werke des 2014 verstorbenen Graffiti-Sprayers OZ aus Hamburg gezeigt. Weitere Infos unter www.bundeskunsthalle.de/bundeskunsthall-of-fame. (r./Foto: Meike Böschmeyer)



Graffiti: Beim Festival werden auch Werke von bekannten Künstlern wie Kai Semor Niederhausen ausgestellt

Kunst an der Wand

Die Bundeskunsthalle veranstaltet ein Graffiti & Street Art Festival

VON HEINZ DIETL

Es geht um Hallen und Wände, aber auch um Wände in Hallen. Und nur beiläufig um die Frage, warum eine „Hall of Fame“ nicht „Wall of Fame“ heißt, wenn Künstler mit nachhaltigem Erfolg große Wände bemalen. In der internationalen Graffiti-Szene nämlich steht der Begriff „Hall of Fame“ für eine Wand, die man offiziell und ausdrücklich bemalen darf.

Die Praxis aber lehrt: Ist das Motiv lausig, kommt der nächste Aktivist mit seinen Dosen um die Ecke und sprüht eigene Duftmarken an die Fassade. Aber: Je länger das Kunstwerk bleibt, desto mehr Ansehen genießt der Künstler. Die Bundeskunsthalle spielt mit diesen sprachlichen

Kapricien und veranstaltet vom 19. bis zum 29. November ein spektakuläres Graffiti & Street Art Festival mit dem Titel „BundeskunstHALL OF FAME“.

Ein geladene sind international anerkannte Graffiti-Künstler und ein paar Newcomer des Genres. Als Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland ist man freilich weit davon entfernt, den Akteuren die Außenfassade des Museentempels zur Verfügung zu stellen. Zumindest es alternative Spielwiesen in der Halle selbst gibt.

Denn noch stehen die Kollagen der letzten Ausstellung, die dem Designer Karl Lagerfeld gewidmet war. Die verlassene Innenarchitektur mit ihren gestalterischen „Betonwänden“ ist wie geschaffen als Schauplatz der

„großen Indoor-Hall-of-Fame Deutschlands“.

Das Festival funktioniert so: In einem Zeitraum von zehn Tagen gestalten Künstler die Wände, wobei die Besetzung täglich variieren kann. Manche Künstler sind mehrmals am Start. Zur Eröffnung am 19. November gehen Aida Gómez, IL-In Aiem Choi, Pyru und die Klangfiguren an die nackte Wand. Am 25. November bedimen Michwile-Daniel Sparkes, Lucy McAnichan und Jeroen Erosie ihre Farbschalen. Am 29. November sind Axis, Cigo Propaganda und Just-Boris Niehaus am Werk.

„Die Besucher des Festivals können über den Entstehungsprozess der Hall of Fame von der leeren Wand bis hin zu den fertigen und wieder überar-

beiteten Werken (vor verfolgen“, erklärt Sven Bergmann, Sprecher der Bundeskunsthalle. „Daher hinaus gibt es die Möglichkeit, im Rahmen von Workshops aktiv am Gestaltungsprozess mitzuwirken und bereits vor Eröffnung des Festivals an einem Graffiti-Contest teilzunehmen, um einen eigenen Platz in der BundeskunstHALL OF FAME zu gewinnen.“

Und das war noch nicht alles: In einem eigenen Ausstellungsraum werden die Werke von Künstlern präsentiert, die nicht am Live-Prozess teilnehmen. Zu sehen sind beispielsweise originale Werke des 2014 verstorbenen Graffiti-Sprayers OZ aus Hamburg.

Info: www.bundeskunsthalle.de

Graffiti-„Hall of Fame“ wird verlängert



BONN. Die größte Indoor-Hall-of-Fame Deutschlands, die „BundeskunstHALL OF FAME“, bleibt auf Grund des großen Besucherinteresses bis zum 6. Dezember geöffnet. Bis gestern konnten die Besucher des Festivals den Entstehungsprozess der Hall of Fame live verfolgen. Jetzt hat sich das Graffiti & Street Art Festival in eine Ausstellung mit Graffiti- und

Street Art-Arbeiten international renommierter „Writer“ und „Mural-Artists“ verwandelt. In der verlassenen Ausstellungsarchitektur der Karl-Lagerfeld-Ausstellung haben im Sinne einer Jam-Session 14 Szene-Größen und Newcomer die Räume über einen Zeitraum von zehn Tagen neu gestaltet (Friedrich-Ebert-Allee 4). (Foto: Meike Böschmeyer).

Das hat es noch nicht gegeben

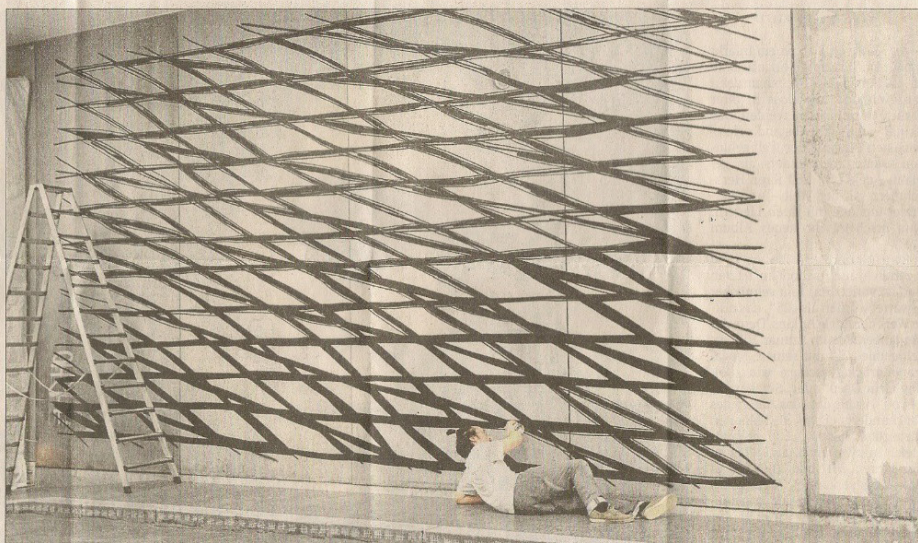
Spaß und Selbstironie: Das zehntägige Graffiti & Street Art Festival in der Bundeskunsthalle beginnt heute

VON GUDRUN VON SCHOENEBECK

Zugegeben, ich war skeptisch, sehr sogar. Kann eine Ausstellung mit Graffiti und Street Art in den feinen Räumlichkeiten eines etablierten Museums funktionieren? Wird die Aussage einer Kunst, die aus dem urbanen Umfeld kommt, nicht selten heimlich ausgeführt wird und genauso oft aus einer Anti-Haltung gegenüber museumsfähiger Kunstproduktion entsteht, nicht erstickt? Das kann passieren, muss aber nicht, wie man von heute an in der Bundeskunsthalle erleben darf.

Sieht man einmal vom biedereren Titel ab, hat die „Bundeskunsthalle of Fame“ in den kommenden zehn Tagen, während der das Graffiti & Street Art Festival läuft, einiges zu bieten. „Wir wollen die Ernsthaftigkeit der Szene vermitteln“, sagt Kurator Allan Gretzki und meint damit, dass ihn bei der Künstlerauswahl nicht so sehr die „Sprüher, die nachts um die Häuser schleichen“, sondern die „ganz normalen Leute“ interessierten. Normal heißt wohl auch, dass etliche der Künstler mit ihrer Street Art so bekannt geworden sind, dass sie ihren Stil mittlerweile auch museal unterbringen können.

Es ist schließlich nicht verwerflich, neben der Street Credibility auch eine Museum Credibility zu pflegen. Die Spanierin Aida Gómez überträgt ihre Buchstabenreihen, die sie sonst auf Papier druckt und in Berlin neben Werbetafeln und Konzertankündigungen aufhängt, nun direkt auf die Wand. Das Prinzip bleibt dasselbe, denn aus dem unübersichtlichen Buchstabendurcheinander treten beim längeren Anschauen einzelne Wörter hervor. Alle hätten eine positive Bedeutung, verrät die Künst-



Am Boden: Il-Jin Atem Choi bei der Arbeit an seinem Graffiti für das Street Art Festival.

FOTO: SCHOENEBECK

lerin, denn sie wolle dem Betrachter bei der Suche nach sinnhaften Buchstabenkombinationen ein gutes Gefühl mit auf den Weg geben. Gerne würde sie in der Stadt auch einmal so großflächig arbeiten können wie im Museum, aber das sei schwierig. Ihre Idee funktioniert jedenfalls hier wie dort.

Die Installationen der Künstlergruppe „Klangfiguren“ sind hingentechnisch derart raffiniert, dass sie draußen kaum zu verwirklichen wären. In beide Projektionen

kann der Besucher selbst eingreifen, was den Spaß an der Street Art, der oft auch Selbstironie beigemischt ist, vermittelt. Anders als die beiden Installationen, die ebenso wie der Showroom während der gesamten Laufzeit des Festivals zu sehen sind, wird der Besucher in den kommenden Tagen jeweils andere Künstler bei der Arbeit beobachten können. Das verspricht spannend zu werden, wenngleich auch etwas bizarr, wenn man die Ausstellung wie in

einer Filmkulisse mit falschen Betonwänden (aus der Lagerfeld-Ausstellung) und echten Graffiti durchwandert und auf die Künstler als Akteure trifft.

Dem Pariser Künstler Honet wird man zwar selbst nicht begegnen können, aber seiner aktuellen Botschaft. Honet setzt sich in seiner Kunst mit dem städtischen Raum auseinander, wohnt in Paris unmittelbar neben dem Bataclan, in dem vor einer Woche 89 Menschen ermordet wurden. Statt

selbst nach Bonn zu kommen, schickt er Worte: „Fluctuat nec mergitur“. Der alte Wahlspruch der Stadt Paris ist zum neuen Slogan der Widerstandsbewegung der Franzosen nach den Anschlägen geworden. „Sie schwankt, aber sie geht nicht unter.“

► **Bundeskunsthalle**, Friedrich-Ebert-Allee 4, bis 29. November; Di-Mi 10-21, Do-So 10-19 Uhr. Das Festival hat eine eigene Website auf www.bundeskunsthalle.de

16. Dank

Für die Unterstützung und Hilfe bei der Erstellung dieser Arbeit möchte ich mich ganz besonders bei meiner Familie bedanken.

Ein besonderer Dank geht an Frank Hartmann für die wegweisende Beratung, die konstruktive Kritik, die Expertise, die langjährige Unterstützung und Motivation.

Des Weiteren möchte ich mich bedanken bei:

Tobias Hahn, Johannes Wohnseifer, Friederike Siebert, Johanna Adam, Ulrich Best, Michael Haacke, Jutta Frings, Rein Wolfs, Robert Fleck, Johannes Stahl, Shimo - DS, Il-Jin Atem Choi, Kai Semor Niehaus, Benedikt Schweikert, Niels Mlynek, Jens Pussel, Christoph Stallkamp, Julius Schmiedel, Alexander Basile, Robert Kaltenhäuser, Alain Biber, Gigo Propaganda, INF Crew, I Love You Crew, HACF Crew, Smer - Netz Crew, Lise - DOS, Roger Gastman, Boris Tellegen, Daniel K. Sparkes, Boris Niehaus, Jeroen Heeman, Babak Soltani, Lukas Höh - Fluor, Velved - Arthools

17. Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle unmißverständlich gekennzeichnet.

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'M. Fiedl.', is written in a cursive style.

Köln, den 12.08.2020